نِـــك كـــاى

ما بعـــد الحداثيـــة والفنـــون الأدائية

ترجمة

د. نهاد صليحة

الطبعة الثانية



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٩

الفهرس

تصدير

يرجع الفضل في ترجمة هذا الكتاب إلى الأستاذ الدكتور فـوزى فهمـى، رئيـس أكاديمية الفنون ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فهو يتابع دائماً أحدث إصدارات دور النشر العالمية في مجالات الفنون والثقافة، وينتقـي أكثرهـا جديـة وقيمة، ويعهد بها إلى من يثق بهم من المترجمين لنقلها إلى العربيـة، إيمانـاً منـه بضرورة إثراء المكتبة العربية بالدراسات الجديدة والجادة، وفتح باب الحوار وتبادل الخبرات بين الثقافات والشعوب والمبدعين؛ حفاظاً على حيوية وأصالـة الثقافـة القومية، وبأن الإبداع الفني يحتاج دوماً إلى زاد ثقافي غني ومتجدد، ومتنوع المصادر أيضاً، حتى يظل فتياً، عفياً، ومزدهراً، قادراً على مواجهـة تحديـات الحـاضر، ومواكبة التحولات في الوعي والحساسية الفنية، واستشراف المستقبل.

ويتميز هذا الكتاب عن غيره من الدراسات المترجمة السابقة، التي تناولت ظاهرة ما بعد الحداثة بأنه لا يكتفي باستجلاء مفهوم ما بعد الحداثية (بكل ظلاله الكثيفـة والمتضاربة) ، ويتتبع تاريخه والجدل الذي أثاره ولا يزال يثيره بل يمضي بنظرة ثاقبة ووعي نقدى نفاذ ليكشف عن التناقضات المنطقية والمفارقات الفكرية، التي يتطوى عليها المصطلح فى علاقته بالنقد من ناحية وبالممارسة الفنية من ناحية أخرى.

ويتميز هذا الكتاب أيضا بتركيزه على تجليات ظاهرة ما بعد الحداثة في مجال الفنون الأدائية ــ مثل المسرح والرقص والموسيقى الحيـة والفـن التشـكيلى الأدائـى (Performance Art) فيقدم وصفاً تفصيلياً وتحليلاً عميقاً للعديد من التجارب الهامة. في هذه الفنون، ويرصد ملامحها المشتركة التي تشكل فيما بينها مـا أصبـح يعـرف باسلوب ما بعد الحداثة، وهو في هذا يتجاوز السمات الشكلية ليكشـف عـن الخصائص العميقة وعن التوجه الفكرى والحساية الفنية ورؤية العالم التي تولـد هذه الخصائص.

كذلك يبرز هذا الكتاب البعد السياسى المتأصل في ظاهرة ما بعد الحداثة، والـــذي يتمثل فى خلخلة وتفكيك الخطاب السائد في كافـــة المجـــالات دونمـــا الأرتبـــاط بأيدلوجية معينة ـــ وهو البعد الذى لم تنتبه إليه أو إلى أهميته العديد من الدراسات المترجمة السابقة؛ مما دعا البعض إلى اتهام ما بعد الحداثة بأنها دعـــوة إلى الفوضـــى وتقويض القيم وهدم التراث دونما الالتفات إلى أهميتها السياسية كسلاح لمناهضة الهيمنة والتسلط والتعنت والأحادية.

وجدير بالذكر أن ليندا هاتشون أستاذة الأدب المقارن بجامعة تورونتو بكنـــدا قـــد خصصت كتاباً كاملاً لتناول هذا الموضوع بعنوان **الجوانب السياسية لمـــا بعـــد الحداثية**، وهو كتاب هام أتمنى أن أقدمه للقارئ العربى في المستقبل القريب بـــإذن الله.

وأخيراً، فإنني آمل أنّ يجني قراء هذا الكتاب بعضاً مما جنيته من المتعة والفائدة أثنـــاء ترجمته.

نهاد صليحة

القاهرة ١٩٩٨

مقدمة

ما بعد الحداثة

نحو تحديد مفهوم المصطلح

من البديهى والمنطقى أن يبدأ كتاب يحمل عنوان **مابعد الحداثية والفنون الأدائية** بتعريف لمصطلح "ما بعد الحداثة" ، يتضمن بدوره رصداً للملامح المميزة لمسرح هذا التيار * . لكن الشروع فى تحقيق هذا المطلب المنطقى يتطلب أن نتعرض فى البداية إلى المصاعب والمشكلات التى تكتنف أى محاولة لتقديم تصنيف نوعى ، جامع وشامل ، للأعمال التى ندرجها تحت مسمى تيار " مابعد الحداثة" .

لقد طرح الفيلسوف الإيطالى جيانى ڤاتيمو (Gianni Vattima) مصطلح "مابعد الحداثة" (Postmodernity) فى كتابه **نهاية الحداثة (The End of Modernity)** الذى نشرته مطبعة جامعة اكسفورد عام ١٩٨٨ ، وقام بتفسير

---

* يستخدم المؤلف مصطلح **Postmodernity** والصفة المشتقة منه **Postmodern** إلى جانب مصطلح **Postmodernism** (الذى يتصدر عنوان الكتاب) والصفة المشتقة منه **Postmodernist** . ورغم اشتراك المصطلحين فى الدلالة النهائية إلا أن الأول **(Postmodernity)** يشير إلى تيار أو توجه فكرى عام ارتبط بفترة تاريخية معينة وانعكس فى نتاجها الفنى والفكرى سواء وعاه المبدعون أم لا ، بينما يشير المصطلح الثانى **(Postmodernism)** إلى إدراك واعى لهذا التوجه وانتماء شبه مذهبى له ، ولذا يضاف مقطع **(ism)** إلى الكلمة . وفى الترجمة حاولت التمييز بين هذين المصطلحين ، وأيضا بين مصطلحى **Modernity** و **Modernism** على النحو التالى :

- modern : حديث
- Modernity : الحداثة (وكان البعض يترجمها فى الماضى "مودرنية")
- Modernism : الحداثية (والصفة منها الحداثىّ modernists)
- Postmodernity : ما بعد الحداثة . (والصفة منها ما بعد الحداثى Postmodern)
- Postmodernism : ما بعد الحداثية (الصفة منها ما بعد الحداثى Postmodernist)

المصطلح من خلال تمحيص دلالة المقطع الأول من المصطلح - أى "مابعد" (Post) ، وهو تمحيص تطلب بدوره تعريف مفهوم مصطلح "الحداثة" . ويرى جيانى ڤاتيمو أن الحداثة (Modernity) هى حالة وتوجه فكرى تسيطر عليهما فكرة رئيسية فحواها أن تاريخ تطور الفكر الإنسانى يمثل عملية استنارة مطردة ، تتنامى وتسعى قدمًا نحو الامتلاك الكامل والمتجدد (عبر التفسير وإعادة التفسير) لأسس الفكر وقواعده (١) . والحداثة (Modernity) بهذا المعنى تتميز بخاصية الوعى بضرورة تجاوز تفاسير الماضى ومفاهيمه ، والسعى الدائب نحو استمرار هذا التجاوز فى المستقبل ، وذلك لتحقيق الإدراك المطرد عمقًا بالأسس "الحقيقية" والمتجددة التى تبطن الممارسات الإنسانية ، وتضفى الشرعية عليها ، سواء فى مجالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات الفكرية والعملية .

لكننا إذا سلمنا بهذا التعريف للحداثة (Modernity) ، وحاولنا أن نفسر مصطلح "مابعد الحداثة" (postmodernity) في سياقه (والكلام مازال لڤاتيمو) ، فسوف نجد أنفسنا إزاء مفارقة محيرة . فمقطع "ما بعد" يعنى "التجاوز" - تجاوز الماضى والسعى نحو المستقبل . لكن "مابعد الحداثة" حين تسعي إلى تجاوز "الحداثة" (بالمفهوم الذى طرحه ڤاتيمو والذى يعنى تجاوز الماضى إلى المستقبل) فإنها تبدو وكأنها تعارض عملية التجاوز ذاتها وتشير إلى هذا فى كلمة "مابعد" - أى أنها قد تعنى "تجاوز التجاوز" . والحق أن استخدام مصطلح "مابعد الحداثة" (postmodernity) بمعناه الحرفي للدلالة على تجاوز "الحداثة" (Modernity) إنما يعنى فى نهاية الأمر ترسيخ مفهوم الحداثة الذى يسعى المصطلح الجديد (ما بعد الحداثة) إلى نفيه وتجاوزه، ويترتب على هذا منطقيًا أن مصطلح "مابعد الحداثة" (بمعنى "تجاوز الحداثة" كعملية "تجاوز" مستمر للماضى) إنما يطعن فى حقيقة الأمر فى مصداقية التوجه الحداثى نحو المستقبل ، وفى سعيه الدائب والمتجدد لإعادة اكتشاف أسس الفكر والممارسة . وتيار "ما بعد الحداثة" بهذا المعنى يمثل معارضة لتيار "الحداثة" ، وتشكيكًا فى شرعية مشروعه الذى يسعى إلى إحلال الجديد ، و "المشروع" ، محل القديم المرفوض .

وفى هذا السياق يسهل علينا إدراك عناصر القلق والتوتر التى تكتنف مصطلح "مابعد الحداثة" . فإذا كانت "مابعد الحداثة" تعنى التشكيك فى إيمان "الحداثة" بوجود أسس شرعية ، فإنها بهذا تجعل من الهجوم على الحداثة غايتها ونهاية مسعاها بدلا من أن تتخذه منطلقًا للسعى الحقيقى إلى تجاوزها بحثًا عن جديد . ومن ثم يمكننا اعتبار خطاب "مابعد الحداثة" وابداعها الفنى مجرد محاولات لتفكيك وكشف ادعاءات "الشرعية" التى طرحتها الحداثة . ومن هذا المنظور ، يتجلى مصطلح "ما بعد الحداثة" كمفهوم مركب ، متعدد الأوجه يتجلى فى عدد من الظواهر المنوعة التى يجمع بينها هدف واحد ، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحداثة ، وما ينبنى عليها من مواقف ونتاج ثقافى . وإذا كان هذا هو الحال ، فلا يمكن القول بأن تيار "ما بعد الحداثة" قد تحرر تماما من تيار "الحداثة" . فالحداثة هى الأرض التى تقف عليها "مابعد الحداثة" وتشتبك معها فى جدال ونزاع دائم ، وهى الأرض التى تمكنها أيضا من الدخول فى حوار وجدل مع نفسها . ومن هذا المنظور تتضح مشكلة تحديد الملامح المميزة لفن تيار "ما بعد الحداثة" ، وهى مشكلة تتلخص فى أن التوصل إلى معنى وخصائص "مابعد الحداثة" لا يتأتى إلا عن طريق الخوض فى معانى وخصائص "الحداثة" (Modernity) و "الحداثية" (Modernism) .

لقد شهد تاريخ الفن الحديث عدداً من التحولات و"الانقلابات" المنوعة . وحين ننظر إلى هذه الانقلابات الفنية على ضوء الصراعات الفكرية والنقدية التى يصفها "ڤاتيمو" يمكننا قراءتها باعتبارها كفاحًا يسعى - عبر تصادم المزاعم والآراء وتنافسها - إلى الكشف عن شروط الفن الجذرية وقيمه الأساسية . والعمل "الحداثىّ" ، (modernist) (نسبة إلى الحداثية) بهذا المعنى ، هو عمل يسعى واعيًا إلى تحديد هويته ، أى عمل يناهض النتاج الفنى للماضى القريب ويتجاوزه سعيا إلى تأسيس قواعده الخاصة ، واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التى تؤسس شرعيته . وقد كانت هذه العملية - عملية الانسلاخ عن القديم لتأسيس الجديد - موضع اهتمام النقاد الذين حاولوا فى كتاباتهم توضيح أسس الحوار والمناظرة حول الأعمال التى تنتمى إلى الحداثية ، فاتخذها الناقدان الأمريكيان كليمنت جرينبرج (Clement Greenberg) و "مايكل فريد" (Michael Fried) قاعدة الانطلاق فى طرح قراءة واضحة ومفيدة

للإبداع الحداثىّ (modernist) فى مجال النحت والتصوير - قراءة أسست نموذجًا نقديًا استخدمته الناقدة سالى بينز (Sally Banes) فيما بعد فى وضع توصيفها الرائد لأشكال الرقص الحديث ، والحداثىّ ، وما بعد الحداثى . وكان لآرائها نفوذ واسع وتأثير كبير فى هذا المجال . ولما كان كل من جرينبرج وفريد من دعاة المشروع الحداثى (modernist) ، فقد أفسحت كتاباتهما المجال أمام النقاد لرصد وتتبع فكرة "العمل الفنى الذى يؤسس شرعيته بنفسه" فى كتابات جيل سابق حول الفن التشكيلى والرقص، بما فيهم جون مارتن (John Martin) وكورت ساكس (Curt Sachs)، بالإضافة إلى سوزان لانجر (Suzanne Langer) التى لاتزال أفكارها تمارس تأثيرًا قويًا على نظرية الرقص ، والمنهج النقدى فى تناوله ، وتساهم فى تشكيلهما(٢) . وهنا أيضا يتضح لنا أن النقد الذى يعتنق عن وعى مذهب"الحداثية" يستهدف نفس الغايات التى ينسبها إلى العمل الفنى "الحداثىّ" (modernist) ، ويسعى من خلال تناوله لبعض الأعمال المختارة إلى الكشف عن الشروط الأساسية لتحقق العمل الفنى .

وفى حالة الناقد الذى لا يتعاطف مع تيار الحداثة ومذهب الحداثية ، وينفر من فكرة وجود شروط تؤسس شرعية العمل الفنى ، ويرغب فى تفكيكها ، تمثل محاولة توصيف النتاج الفنى لتيار "مابعد الحداثة" مشكلة من نوع مختلف تمامًا . فإذا كان التوجه المابعد حداثى (Postmodern) يمثل نقدًا وإجهاضًا للسعى الحداثىّ (modernist) إلى إعادة اكتشاف القواعد المنظمة للإبداع ، فإن أى نشاط فى إطاره يصبح بالضرورة معارضًا ومناهضًا لكل محاولات التعريف والتصنيف . لكن التعريف والتصنيف أمران لا غنى عنهما فى أى رصد عام أو شرح توجيهى لملامح فن ما بعد الحداثة بأشكالة المنوعة ودلالاته المتعددة . وعلى هذا ، فالناقد الذى يتصدى لفن ما بعد الحداثة يجد نفسه إزاء مفارقة ساخرة : فهو مطالب بتحديد وتعريف خصائص فن يقوم على رفض كل التصنيفات ، بل وأى جهد تصنيفى ، ولا يحقق هويته إلا من خلال مراوغة التقاليد أو كسرها .

ومن ثم لا يستطيع الناقد وفق هذا المنظور أن يبدأ دراسة عن تيار ما بعد الحداثة

فى العرض المسرحى وفنون الأداء بطرح رؤية لما يمثله مسرح ما بعد الحداثة ، فهذا يوقعه فى تناقض صريح . والأنسب فى هذا الصدد أن يبدأ برصد مالا يمثله مسرح ما بعد الحداثة . وغنى عن الذكر أن فكرة مابعد الحداثة كما طرحناها تتعارض تماما مع المسرح والدراما بالمعنى التقليدى المتعارف عليه . لذلك سوف يجد القارىء أن الأشكال المسرحية التى ترصدها هذه الدراسة تتميز عن عمد بالابتكار والتجريب ، وتحاول جاهدة – بطرق شتى – أن تفسد أو تتحدى الفكرة السائدة عن طبيعة فن التصوير أو النحت أو الرقص أو الدراما . ولما كانت أعمال تيار مابعد الحداثة تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دومًا ، فإنها لذلك تدفع الناقد بدوره إلى تجاوز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الإنسانية . فكما أن فكرة "العمل الفنى الحداثىّ" (modernist) و فكرة وجود "أسلوب ما بعد حداثىّ" قد ظهرتا لأول مرة فى مجال نقد الفن التشكيلى ، فإن فكرة العرض المسرحى (Performance) الذى يجمع بين الأداء الحى والفن التشكيلى – باعتباره فعلا مناهضًا للتوجه نحو تحقيق عمل فنى مستقل بنفسه وقائم بذاته – هذه الفكرة قد ظهرت أول الأمر فى مجال الفنون البصرية. وفى هذا المجال وظف الفنانون التشكيليون – كل بطريقته – ضروبًا من التبادلات (الحوارات) والوقائع والأحداث التى من شأنها تدمير فكرة استقلالية العمل الفنى واكتماله الذاتى ، وتبديد هالة القداسة التى تحيط به ، وتمكنوا من خلالها من إبداع أشكال مرئية لأحداث ووقائع وتبادلات تدخل فى إطار فنون العرض والأداء المسرحى ، ويمكن دراستها فى هذا الإطار . وفى هذا الصدد ، أود أن أشير إلى أن هذا الكتاب يفترض مبدئيا أن فكرة المسرح فى حد ذاتها – كما قال الناقد الحداثىّ (modernist) مايكل فريد – تناهض بطبيعتها محاولة تيار الحداثة لوضع العمل الفنى فى خندق الخصوصية والتفرد ، كما يفترض أن الأعمال الفنية التى تشكل تيار ما بعد الحداثة (Postmodern) تتحقق فى صورة سلسلة من المراوغات القلقة المتقلبة للتعريفات والقواعد ، وهى مراوغات تتسم بطابع "مسرحى" (theatrical) واضح ، كما تميل فى بعض جوانبها إلى الجمع بين الفنون وفروع المعرفة المختلفة .

وينعكس أثر هذا المفهوم لتيار ما بعد الحداثة على النقد بصورة واضحة . فإذا قبلنا برفض هذا التيار لوجود أى أسس نهائية مستقرة للفن فإننا نرفض ضمنا سعى المشروع

الحداثىّ (modernist) إلى اكتشاف أسس مطلقة للإبداع الفنى ، كما نرفض النظرة إلى هذه الأسس باعتبارها هدفًا مستقلا يسعى النشاط النقدى والفنى إلى بلوغه وتعريفه . وإذا كان العمل الفنى لا يحقق شرعيته بنفسه من خلال شروطه الخاصة ، فإن فكرة العمل القائم بذاته ، الحامل لقيمته ، الذى يفرض شرعيته من داخله ، لايمكن أن تنفصل عن الخطاب الحداثىّ (modernist) ، إذ هى فى واقع الأمر نتاج له . وهكذا ، تتخذ "مشكلة" تناول تيار مابعد الحداثة (Postmodern) بالنسبة للناقد أبعاداً واسعة ، فتصبح مشكلة النشاط النقدى نفسه . فالعمل الفنى فى تيار ما بعد الحداثة (Postmodern) – مثله مثل العمل الفنى "الحداثىّ" (modernist) – ليس شيئًا **يوجد** فى محيط الفن ، فى **مكان ما** "هناك" ، ويستثير استجابة النقد ، بل هو فضٌ لأسرار "حكاية" العمل الفنى الحداثىّ ، وتفكيك له أينما وكيفما وجد . ويترتب على هذا أن تيار ما بعد الحداثة (Postmodern) لا يمكن أن ينفصل عن النصوص والأحداث التى تستثير عملية التفكيك هذه ، وعلى ذلك لا يمكن الحديث عن ما بعد الحداثية (Postmodernism) كمذهب "حقيقى" أصيل تدور فى فلكه نصوص مختلفة وأعمال منوعة .

وفى إطار هذا السياق ، من الطبيعى ألا تحاول هذه الدراسة استعراض أو رصد ملامح مسرح أو عروض ما بعد الحداثة ، بل سوف تحاول عوضا عن ذلك أن تستجيب للتحدى الذى تفرضه "مشكلة التعريف" ، وهى المشكلة التى يمكن القول بأنها تؤسس تيار مابعد الحداثة وتشكل كيانه . ونحو هذا الهدف لن يقدم كتاب **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية** تعريفا لأشكال مابعد الحداثة ، ومجازاتها الشعرية ، كما لن يحاول التعرض بصورة شاملة للنظرية المواكبة لهذا التيار وتجلياته فى الممارسات العملية . وبدلا عن ذلك ، يتبنى الكتاب عن عمد أسلوب عمل يلتزم بغرض محدد يتلخص فى عرض ومناقشة القراءات النقدية المختلفة لفن ما بعد الحداثة (Postmodern) ، ولتجليات الحداثية (Modernism) فى مجالات الفنون التشكيلية والرقص ، وذلك بهدف رصد وتلمس ملامح سلسلة من حالات التمزق التى أتت بها ما بعد الحداثة . وينطلق الكتاب فى بحثه هذا من نموذج " أسلوب ما بعد الحداثة" الذى صاغه النقد الفنى المعنى بفن العمارة ، آخذاً فى اعتباره كل الصراعات التى فجرها هذا النموذج

وحالات الاستبعاد التى فرضها . ورغم أن هذا النموذج النقدى قد طُرح أول الأمر فى مجال التناول النقدى لفن العمارة إلا أنه قد أصبح بمثابة القاعدة للعديد من الكتابات النقدية المنوعة التى تناولت بالوصف والتحليل أشكال الاختلاف والانحراف التى أتى بها تيار ما بعد الحداثة (Postmodern) فى مجالات الرسم والنحت والأدب والتصوير الفوتوغرافى والإبداع التلفزيونى والسينمائى ، وتبدت فى بعض جوانب فنون الرقص والمسرح . وانطلاقًا من هذا النموذج ، تسعى هذه الدراسة إلى رصْد وتعريف سياسات وأشكال الزعزعة والتقويض التى أتت بها ما بعد الحداثة فى مجال المسرح والفنون المسرحية . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف ستركز الدراسة على فنون العرض الحديثة والمعاصرة فى أمريكا الشمالية ، مع وضع الحدود التى تسمح برصد أكثر فعالية للتأثيرات المتبادلة بين العروض المختلفة والملامح المشتركة بينها ، وذلك فى إطار القراءات النقدية المختلفة التى رصدت وقننت أشكال ما بعد الحداثة ومجازاتها . لذلك سوف تطرح الدراسة عددا من هذه القراءات التاريخية التى تناولت الحداثة وما بعد الحداثة بالتحليل النقدى جنبا إلى جنب لتكشف أوجه القصور والنقص فى بعضها. ومن خلال الحوار مع هذه القراءات السابقة حول مفهوم وملامح ما بعد الحداثية (Postmodernism) يأمل هذا الكتاب عبر تحديد وتنقيح مفهوم ما بعد الحداثة أن يشكل نموذجًا نقديًا مناسبًا يصلح لرصد وتناول المصادر والأنماط البينية (التى تجمع بين تخصصات متعددة) والتى تشترك فيها عروض كثيرة ، تتنوع تنوعًا كبيراً من حيث الشكل . وآمل أن يجد القارىء فى هذا النموذج وسيلة صالحة لتناول أعمال كثيرة أخرى لم يتسع المجال لمناقشتها بين دفتى هذا الكتاب .

الفصل الأول
من أسلوب ما بعد الحداثة
إلى الفنون الأدائية

فى عام ١٩٨٠ ، أقيم فى إطار بينالى فينيسيا لأول مرة معرض فنى لمجموعة من الواجهات صممها ثلاثون مهندس معمارى وكان عنوانه "أحدث طريق" (Strada Novissima). وفى وصفه لهذا المعرض ، تحدث الناقد الإيطالى باولو بورتوجيزى (Paolo Portoghesi) عما لحظه من تحول واضح عن قيم وأساليب الفن المعمارى الحديث وثورة عليها . وقد ضم هذا المعرض أعمال لكل من روبرت ستيرن (Robert Stern) ، وريكاردو بوفيل (Ricando Bofill) وتشارلز مور (Charles Moore) ، وروبرت فينتورى (Robert Venturi) ، وجون روتش (John Rauch) ، وسكوت براون (Scott Brown) وألدو روسىّ (Aldo Rossi) ، وهانز هولاين (Hans Hollein) وغيرهم من الفنانين المعماريين من أوروبا وأمريكا ، إلى جانب أعمال لبورتوجيزى نفسه ، وكان بمثابة البؤرة التى تبلور فيها تيار رفض أسلوب التصميم المعمارى الحديث (أو الحداثى بمعنى أصح) ، وهو تيار بدأ منذ الستينات [١] . لقد أعلى فن المعمار الحديث (modern) من قيمة الأشكال الهندسية الخالية من الزينة والتفاصيل المعقدة ، ومن الإحالة والرمز والأجرومية التقليدية لفن العمارة . لكن أعمال هذا المعرض جاءت معارضة لهذا الأسلوب معارضة صريحة فطرحت أسلوبًا معماريًا جديداً يقوم على مبدأ التواصل (an architecture of communication) - فى وصف بورتوجيزى - وتوظيف الصورة (image) [٢] ، ويتسم بخاصية التلاعب الساخر بأساليب الماضى وتقاليده المعمارية واستخدامها لخلق مفارقات وتوريات بصرية . لقد جاء هذا المعرض فى رأى بورتوجيزى دليلا على فقدان الثقة فى عقائد المذهب الحداثىّ (modernist) التى تساوى بين "المنفعة " وبين "الجمال" ، وبين "الحقيقة البنائية" (أى سلامة البناء) وبين "القيمة الجمالية" ، وتقول

بأن "الوظيفة تفرض الشكل الفنى وتحدده" وبأن "الزخرف جرم لا يغتفر" .. إلى آخر ذلك [٣] . ويرى بورتوجيزى أن معرض " أحدث طريق" يمثل هجومًا شاملا واسع النطاق على تطلع المذهب الحداثى (modernist) إلى الوصول إلى "لغة الشكل البحتة" . وهو يرى أيضا ، وهذا هو الأهم ، أن هذا الأسلوب ما بعد الحداثى (Postmodern) فى التصميم المعمارى لا يشكل مجرد تجاوز للأنماط الحداثية (modernist) فى التصميم أو مجرد تغيير فى الاتجاه ، بل يمثل "قطيعة" مع الحداثية (Modernism)، ورفضا وإنكاراً لكل الفرضيات الأساسية التى تستند إليها فى إضفاء الشرعية على رفضها للماضى [٤] .

وتنبثق هذه النزعة إلى تكسير فرضيات الحداثة - وفق رأى بورتوجيزى - من مصدرين متصلين أولهما هو فقد الايمان بأساطير الحداثة (Modernity) وبالتالى بشرعية "لائحة القواعد العقلانية " التى استندت إليها حركة الحداثية (modernist)، وثانيهما (الذى يرتبط بفقد الايمان هذا) هو الاختبار العملى لنتائج الأسلوب الحداثى فى المعمار على المنتفعين من المبانى التى صممت وفقه . وفى كتابه مابعد الحداثي : المعمار في مجتمع ما بعد العصر الصناعي **(Postmodern : Architecture in Postindustrial Society)** - الذى يعد بمثابة إعلان ببزوغ عصر ما بعد الحداثة فى التصميم المعمارى - يرى بورتوجيزى أن النتاج الطبيعى لمعمار الحداثة هو الشاهد الذى يدينه فيقول :

> انظر إلي المدينة الحديثة - نتاج معمار الحداثة - إلي ضواحيها المتشابهة ، الخالية من أي ملامح مميزة ، إلي تلك البيئة الحضرية ، الخاوية من القيم الجماعية ، التي تحولت إلي غابة من الأسفلت وعنابر للنوم . لقد فقدت شخصيتها المحلية وارتباطها بالمكان وأدي ذلك التشابه المرعب في أساليب العمارة إلي تحول مشارف كل المدن الحديثة في جميع أنحاء العالم إلي صور مكررة من بعضها البعض حتي بات من

الصعب علي ساكنيها أن يميزوا مدينتهم من غيرها [٥] .

ويتوسع هاينريش كلوتز (Heinrich Klotz) فى شرح عملية تحديث معمار المدن هذه فى كتابه **تاريخ عمارة مابعد الحداثة** الذى نشر فى لندن عام ١٩٨٨ ويتتبع على وجه أخص تأثير رفض المعمارى "لودفيج ميز فان در روهه (Luduvig Mies vander Rohe) "للتفكير الجمالى" البحت لصالح إعلاء شأن الوظيفة (أى الاستخدامات المزمع لها البناء)، واستمرار هذا التأثير فى فترة مابعد الحرب التى شهدت تكاثراً شديداً فى المبانى التى اعتمدت على تصميماته المبكرة . ويضرب كلوتز مثالا بأحد الرسومات التخطيطية لبناية للمكاتب وضعه "ميز" عام ١٩٢٣ ، ويعتبره نموذجًا أوليًا دالا . واعتماداً على هذا النموذج يصف كلوتز الفترة التى بدأت فى بواكير الخمسينات بأنها فترة اكتسبت فيها آراء "ميز" الواسعة النفوذ أهمية جديدة ، خاصة قوله المأثور بأن التصميم المعمارى ينبغى أن يسعى لتحقيق "أكبر فعالية بأقل التكاليف الممكنة" [٦] ، فقد كانت فترة تراجعت فيها القيم الجمالية السابقة وحلت محلها أولويات من نوع جديد . ويخلص "كلوتز" إلى أن النتيجة التى ترتبت على هذا هى ظهور تيار مابعد الحداثة ، خاصة حين طغت الاعتبارات النفعية التجارية على الساحة ، وتغلبت على العديد من الحلول الجمالية التي قدمتها الحركة الحداثية الكلاسيكية (Classical Modernism) ، وفضلت عليها قاموسًا ضيقًا من التصميمات التى تضع نصب أعينها توفير نفقات البناء وخفض تكاليفه (أى التى تحقق "فعالية التكاليف"). لقد ظهر تيار مابعد الحداثة فى مجال فن العمارة كثورة على هذا القاموس المعمارى المحدود الذى ما فتأ يتقلص ويقلص مساحات الإبداع ويكبل خيال المبدعين . وطرح هذا التيار الجديد أسلوبًا بديلا يتبنى مبدأ اللهو والتلاعب الواعى بالصور الخيالية ، وأنماط تصوير الواقع ، وبالرموز والمعانى .

وفى كتابه **مابعد الحداثية : الكلاسيكية الجديدة في الفن والعمارة** (لندن ١٩٨٧) يقدم لنا تشارلز جينكس (Charles Jencks) عرضا مطولا مستفيضا لنتاج ما بعد الحداثة فى هذا المجال (وكان جنكس قد شارك هو الآخر فى معرض "أحدث طريق " كأحد العارضين وأيضا كعضو لجنة التحكيم وتأثر بورتوجيزى بآرائه واستند إليها فى

دراسته التى أشرنا إليها من قبل) . وفي اطار تأمل "القواعد الناشئة" لفن ما بعد الحداثة يتوسع جنكس فى فحص النموذج الأسلوبى الحداثى فى العمارة فيرى أنه أسلوب يقوم على مبادىء "الوحدة" و "البساطة" و "الوظيفية" . وفى مقابل هذا الأسلوب تبنت ما بعد الحداثة مبدأى " التشظى" و "التنافر" وطرحت من خلالهما أسلوبًا يتخلى عن النموذج المثالى القديم لـ "العمل الفنى المكتمل المتكامل ، الذى لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته" (كما يصفه البرتى) ، ويطرح بدلا منه نموذجًا لعمل فنى يحقق ترابطًا صعبًا وكلية عسيرة من خلال "التنافر" و"التشظى" [٧] . وعلى طرف النقيض من طموح الحداثة إلى "البساطة" و "الشكل الهندسى الذى يصلح لكل زمان ومكان " [٨] ، يطرح جنكس مبدأ اللعب باللغات والتقاليد المعمارية المألوفة كوسيلة لتحييد وتكسير القراءات المغلقة ، المحددة لمعانى الأسلوب والشكل والصورة .

وتتجلى أهمية تعريف جنكس لأسلوب ما بعد الحداثة ، وتحليله لملامحه حين يتعرض بالشرح والوصف لأعمال فنية بعينها - كما فعل حين تناول مبنى الجاليرى العامة الجديدة بمدينة شتوتجارت (Neue Staatsgalerie , Stuttgart) الذى قام على تصميمه وبنائه جيمس ستيرلنج (James Stirling) ومايكل ويلفورد (Michael Wilford)وشركاؤهما بين ١٩٧٧ و ١٩٨٤ . ويمثل هذا المبنى فى رأى جنكس أحد العلامات البارزة فى فن ما بعد الحداثة ولذا تناوله من جوانب مختلفة [٩] .

وفى تحليله الفنى لهذا المبنى ينجح جنكس فى رصد عدد من الملامح الجوهرية التى تميز الصيغة الفنية الجديدة لمابعد الحداثة ، فهو يرى أن هذه الجاليرى تمثل فى تكوينها المعمارى معارضة صريحة لسعى الحداثة إلى التوحيد من خلال الأسلوب الواحد ، فهى لا تتكون من بناء واحد ، بل من "سلسلة من الجزئيات (أو الشظايا) المعمارية المتناثرة كقلعة إغريقية قديمة فى موقف للسيارات" [١٠] . ويجمع التصميم المعمارى لهذه الجزئيات بين أساليب منوعة وتقاليد شديدة الاختلاف ، ويضع جنبًا إلى جنب لغات معمارية متنافرة ، ولذا يختلف زواره فى تفسيره وقراءة معناه وتتضارب رؤاهم

له تضاريًا عميقًا . فكما يقول جنكس :

> شبه الشباب الذين تحدثت إليهم بناية الجاليري ببناية مركز بومبيدو الثقافي (في باريس) ، وهو تشبيه وجيه إذا تجاهلنا العنصر الكلاسيكي المتمثل هنا في استخدام الحجارة في البناء . أما الكبار ، وكانوا مجموعة من رجال الأعمال والرسامين الذين يعملون في الهواء الطلق فقد انقسمت آراؤهم وإن كانوا جميعا من المعجبين بالمبني . فمنهم من شبهه بالأطلال الرومانية الاغريقية القديمة ، ومنهم من وجد فيه نموذجًا لأبنية المؤسسات الألمانية علي طراز متحف ألتس" (Altes Museum) الذي صممه شينكل (Schinkel)"[111]

وقد نتجت هذه "التعددية" فى رؤية المبنى ليس فقط من إقدام ستيرلنج (Stirling) على مزج ملامح من الأسلوبين التقليدى والحديث ، بل من إحجامه أيضا عن محاولة تحقيق الانسجام والوحدة بين اللغات المعمارية المنوعة التى وظفها أو تقديم أى مجموعة من التقاليد المتسقة . ولهذا السبب ، تتخذ القراءات المختلفة لمعنى البناية سمة الألعاب الذهنية ، ذلك لأن أيًا منها لا يمكنه فى النهاية حسم صراعات الرؤى والتفاسير - تلك الصراعات التي عمد ستيرلنج فى تصميمه إلى تفجيرها وشحذها . ويرى جنكس أن هذه "التعددية" تشكل المنظور الرئيسى الذى يبطن أسلوب ما بعد الحداثة . لقد جسد ستيرلنج فى تصميمه انقساما واضحًا قويًا حاسمًا بين التقليدية والحداثية ، وفى ضوء هذا يقول جنكس :

> إذا كان ثمة خلاصة يمكن التوصل إليها بعد تفقد هذا الموقع فهي أن كلا من الموقفين (التقليدي والحداثي) موقف مشروع ومتحيز في آن واحد ، ولا يستطيع أحدهما أن ينتصر علي الآخر، كما يستحيل التوفيق بينهما بطريقة

المنهج الجدلي الهيجيلي في التفكير. ففي أسلوب مابعد الحداثة ، يظل التضاد قائما بين رؤيتين متناقضتين للعالم ولكنه تضاد يصحبه تحول ساخر في الأدوار : فإذا بالتكنولوجيا المتقدمة التي تميز أسلوب الحداثية توظف كزخرف رمزي وإذا بالأسلوب التقليدي في البناء (بالطوب والحجارة) يوظف في تغطيه المساحات [١٢].

ويتسم أسلوب ستيرلنج "الانتقائى" هذا بسمة أخرى مميزة هى توظيفه لعنصرى المفارقة والتعددية الساخرة . ويضرب جنكس مثالا على هذا بالجراج الملحق بالجاليرى والمخصص لانتظار السيارات ، فقد أزال ستيرلنج كتلا من الحجارة من جوانبه وتركها تسقط على الأرض أمام المبنى ، وكأنها أطلال فى منظر طبيعى من القرن الثامن عشر"[١٣] . لكن الفجوات التى تركتها هذه الكتل المزالة فى الجدران تخدم هدفا ، فهى تؤدى وظيفة فتحات التهوية للجراج ، كما أن الكتل الحجرية الساقطة على الأرض ليست كتلا حقيقية سقطت فعلا من الجدران ، فحوائط المبنى المصنوعه من الحجر الرملى والحجر الجيرى لا يتجاوز سمكها بوصة واحدة وتتدلى من إطار مصنوع من الصلب ، شأنها شأن معظم الأبنية الحديثة ، فهذه هى حقيقة البناء عموما فى أيامنا هذه" [١٤]. وهكذا نرى أن ستيرلنج لا يأخذ فى اعتباره دلالات التقاليد التى يوظفها ، بل يسعى إلى تحويلها من خلال حيل التقابل والتورية الساخرة ليبدع عملا فنيًا يقوض دعائم التقاليد ويخلخلها ويجعلها تبدو ملتبسة غريبة .

ويتوسع جنكس فى وصفه لهذه "القواعد الناشئة" لفن ما بعد الحداثة فيتناول بالفحص والتحليل الخصائص والممارسات المتداخلة والمتشابكة ، التى تحيط بهذا الأسلوب المحورى . وتضم قائمة هذه الخصائص والممارسات التى يرصدها جنكس تفشى استخدام "المحاكاة الفنية الساخرة" (Parody) ، و"الحنين إلى الماضى" (Nostalgia) ، و"خلط الأساليب والخامات (Pastiche)" ، إلى جانب التقنيات الأكثر تعقيداً وتركيبا التى تظهر فى فن التصوير والنحت مثل "استعادة أحداث من الماضى (anamnesis) أو استثارة ذكريات معينة (Suggested

(recollection ، أو استخدام "قصص رمزية غامضة المعنى (enigmatic allegory) أو "الايحاء بقصة (Suggested Narrative)" [15] وذلك فى الأعمال التى تقيم "علاقات جديدة مركبة مع الماضى" [16] .

ويرى جنكس أن أكثر التقنيات تفشيًا فى فن ما بعد الحداثة هى استخدام "الشفرة المزدوجة" (double - Coding) و "التورية الساخرة" (irony) ، و"الغموض أو التباس المعنى" (ambiguity) ، و "التناقض" (Contradiction) [17] ، ثم يمضى ليرصد قائمة منوعة من التقنيات الأخرى ، المتصلة بالتقنيات السابق ذكرها ، ومن الحيل البلاغية التى تمثل ملامح هامة لهذا الأسلوب ؛ ومنها "المفارقة" ، والتناقض الظاهرى، والغموض ... والاتساق القائم على التنافر (هارمونية النشاز) ، والاسهاب والتضخيم ، والتعقيد والتناقص ، والتورية الساخرة ، والاقتباس الانتقائى، واسترجاع الماضى ، وقلب الترتيب المألوف لكلمات الجملة ، وعكس ترتيب الكلمات فى جملتين متوازيتين ، وحذف حروف من الكلمات أو كلمات من الجمل ، والتعرية" [18] .

وتشكل هذه الملامح انحرافًا متعمداً عن قاموس فن العمارة الحداثى (modern) وقيمه الجمالية ، وخروجًا على صيغه الابداعية الرئيسية . وهى فى هذا لا تمثل مجرد تحول أو نقلة فى الأسلوب ، بل تمثل موقفًا جديداً من عملية الأسلبة نفسها وطبيعتها والهدف منها . لقد كانت الدعوة الحداثية إلى البساطة والاقتصاد والوظيفية (أو النفعية) فى الفن من جانب العديد من المعماريين الحداثيين تستند إلى قناعات سياسية وأخلاقية بضرورتها الملحّة . ففى عام ١٩٢٦ نجد و لتر جروبياس (Walter Gropius) يقارن عملية الإبداع الفنى بعملية الإنتاج الصناعى فى منشوره "مبادىء الإنتاج فى مدرسة الباوهاوس المعمارية" وينادى بفن معمارى تحدد فعاليته الوظيفية وحدها معالمه وهويته - فن معمارى يتخلى عن "البريق الرومانسى الكاذب والزخرف الذى لا طائل من ورائه " [19] ويتبنى بدلا منه قاموسًا محدوداً من الأشكال والألوان الأولية . أما فرانك لويد فقد تناول نفس القضية - قضية شرعية الأسلوب الحداثى الجديد - فى إطار جمالى بحت ، وذلك رغم انحرافه المتكرر عن الهدف المثالى

للحداثيين [٢٠]. وتلخص دعوته الواسعة التأثير عام ١٩١١ إلى إنشاء "عمارة عضوية" (Organic Architecture) رغبة أتباع الحداثية فى تحقيق نوع من التوحيد الشامل من خلال الأسلوب بحيث تصبح كل أوجه المبنى ، بما فيها المقاعد والمناضد والدواليب والخزانات ، "وحتى الآلات الموسيقية" التى يضمها ، "أجزاء عضوية فيه لا مجرد تجهيزات تضاف إليّه" [٢١]. وتفصح كتابات لوكوربوزييه (Le Corbusier) صراحة بوجه أخص عن العلاقة بين هذا السعى الجهيد إلى تحقيق الوظيفة والبساطة ، وإلى التوصل إلى قاموس من الأشكال الهندسية الأساسية، وبين الرغبة فى الكشف عن الشروط الجوهرية لفن العمارة والتى هى أيضا شروط شرعيته . ففى كتابه **نحو عمارة جديدة** (لندن عام ١٩٢٧) يذكر لوكوربوزييه المعماريين بثلاثة شروط لفن العمارة ويقول فى معرض الحديث عن أولها مؤكداً أن :

> العمارة هي فن التفاعل القدير والسليم والرائع بين الكتل في الضوء . فعيوننا خلقت لترى الأشكال في النور ، والضوء والظل هما اللذان يكشفان لأعيننا هذه الأشكال . والأشكال المكعبة والمخروطية والدائرية والحلزونية والهرمية هي الأشكال الأولية العظيمة التي يكشفها لنا الضوء بأفضل صورة ، لذا فصورة هذه الأشكال واضحة ومحسوسة داخل كل منا ، وهي لهذا تعد دون عداها الأشكال الجميلة حقًا ، بل أجمل الأشياء قاطبة [٢٢] .

وفى هذا السياق ، يمكننا تفسير تأملات بورتوجيزى وكلوتز وخاصة آراء جنكس باعتبارها تمثل انهيار وتوارى فكرة وجود نواة أصلية أو شرعية جوهرية تميز أسلوبا عن غيره أو لغة فنية عن غيرها . ويتجلى فقد الإيمان بهذه الفكرة فى المبادىء التى يجمعها جنكس نفسه فى قوائم . فإذا كان فن العمارة الحداثىّ (modernist) لا ينشغل فى بحثه الدائب عن قواعده وأصوله إلا بنفسه وبخصائصه ويسعى إلى فرض هدفه وحضوره (بالمعنى الحرفى للكلمة) على الطبيعة ، فإن القاموس الفنى لعمارة ما

بعد الحداثة يسعى بدأب دائما إلى وضع هدفه وحضوره موضع التساؤل . فكل الصور المجازية التى يرصدها جنكس فى قائمته تبدو وكأنها تسعى عن طريق المزاح والسخرية وانكار الذات إلى نفى الأشكال والصور التى تستحضرها أمام الفنان الذى يستخدمها والنظارة الذين يشاهدونها . وفى هذه الجوانب ، ندرك أن ما بعد الحداثية التى نتحدث عنها هنا إنما تنشأ من استثارة اللغات والصور الفنية ضد بعضها البعض ، ومن التحييد لعناصرها المكونة الذى ينتج عن العملية الأولى .

ومن الواضح أن مفهوم ما بعد الحداثة هذا يرسل صداه خارج حدود عالم العمارة وممارساته ، فقد قامت ليندا هاتشون (Linda Hutcheon) فى كتابها **الأسس الفنية لما بعد الحداثية** (لندن عام ١٩٨٨) بتوسيع نطاق التحليلات الفنية التى قدمها كل من بورتوجيزى وجنكس فى مجال فن العمارة وتطبيقها فى مجالات أخرى . ورغم تركيزها على تجليات أسلوب مابعد الحداثة فى مجال الأدب بالدرجة الأولى ، تشير هاتشون إلى ظهور أعمال مثيلة فى مجالات التصوير والنحت والسينما والڤيديو والرقص والتليفزيون والموسيقى . وتنطلق هاتشون من فكرة أن ما بعد الحداثية (Postmodernism) ظاهرة تنهض على تحدى عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها ، وهى فى سبيل هذا "تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها فى آن واحد ، تبدأ بترسيخها ثم تخربها" [٢٣] . وتمضى هاتشون لتبين أن الأدب الشعبى الحديث الذى يتسم "بالمفارقة" ، والدلالات المتناقضة ، قد أدى إلى ظهور أعمال تحمل خصائص مابعد الحداثة . وتركز هاتشون فى تحليلها لبعض الروايات (مثل رواية جابرييل جارثيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez) **مائة عام من العزلة** ورواية **الطبلة الصفيح** لجونتر جراس (Gunther Grass) ورواية **الدودة** لجون فاولز John Fowles ورواية **العار** لسلمان رشدى (Salman Rushdie) على توظيف المؤلفين لتقنيات السرد توظيفا ساخراً واعيا يلفت النظر إليها ، وإلى ارتباط هذا الملمح بملمح آخر هو وعى المؤلفين الحاد بالسياق التاريخى والعملية التاريخية . ومن تزاوج هذين الملمحين ينشأ نوع من الأعمال الفنية يتناول عملية كتابة التاريخ ويتعرض من خلالها بالفحص لعملية الكتابة الأدبية نفسها - بما تشتمل عليه من عمليات "البناء

والتنظيم والاختيار" [٢٤]- كما يقدم من خلال تأمله هذا لذاته ضروباً من السرد الانعكاسى ، المرتد إلى نفسه ، المواجه لذاته ، الذى يتناول بالفحص والتحليل تورطه واشتراكه فى العملية التاريخية التى يخضعها للنقد والتقييم .

ففى تحليلها لراوية **العار** لسلمان رشدى على سبيل المثال ، تستشهد هاتشون للتدليل على صحة نظرتها بمقطع من حديث الراوى الصريح عن موقعه فى الرواية كشخص داخل الأحداث وخارجها فى آن - "غريب / منتمى" - يقوم بالكتابة عن أحداث وقعت فى باكستان . ويقول هذا المقطع :

> **أيها الغريب المتسلل ! ليس من حقك الخوض في هذا الموضوع ! - أجل . أعرف . لكنني لم يسبق القبض علي أبداً ولا أعتقد أن هذا سيحدث في المستقبل .**

يا منتهك حرمة أرض الغير ! أيها القرصان ! لست حجة في أمورنا ونحن نرفض إعطاءك سلطة الحديث عنا . إننا نعرفك جيداً بلغتك الأجنبية التي تتشح بها كما لو كانت علمك القومي . كيف تجرؤ أن تتحدث عنا بلسانك المشقوق ؟ ماذا لديك تقوله عنا سوي الأكاذيب ؟

- وأجيب بأسئلة أخري : هل يعتبر التاريخ ملكاً للمشاركين في صنعه فقط ؟ في أي محاكم تنظر مثل هذه الادعاءات ؟ وأي لجان حدود قسمت الأراضي وحددت التخوم ؟ [٢٥].

إن رُشدى يتناول فى هذه الرواية ، باللغة الانجليزية ، العملية التى تمت بها كتابة تاريخ الباكستان فى أعقاب تأسيسها كدولة مستقلة ومن ثم عملية إعادة كتابته بلغات أجنبية . لكن رشدى حين يقدم على هذا فإنه يعترف ضمنًا بتورط كتابته نفسها فى العمليات التى ينتقدها ، وذلك لأن التاريخ الذى يحكيه هو نفس التاريخ الذى أرغمه على الكتابة عن الباكستان بالإنجليزية فى انجلترا . ومن هذه الناحية ، يمثل نص الرواية نصًا يضع نفسه وموقعه موضع التساؤل والتشكك ويدفع القارىء إلى

الوعى بأن موضوعه يتشكل إلى حد ما من خلال الطريقة التى يفصح بها عن تورطه فى الصراعات التى يتناولها مما يلقى عليه بظلال من الشك ويجعل موضوعيته موضع تساؤل .

وترصد هاتشون فى عدد من الأعمال السردية الأخرى أنواعًا من الوسائل الفنية المماثلة التى تستخدم لتحقيق نفس الهدف . ففى مسرحية **العدوّ** التى اقتبسها ج.م. كوتزى (J.M.Coetzee) عن رواية دانيال ديفو (Daniel Defoe) **روبنسون كروزو** يثير المؤلف عبر تقنيات السرد قضية "العلاقة بين كتابة "القصة" و "التاريخ" من ناحية وبين "الحقيقة" وعنصر الإقصاء المتعمد من ناحية أخرى [٢٦] . ويفترض كوتزى فى مسرحيته أن ديفو قد استمد قصته من امرأة تم إسكات صوتها بعد ذلك ، وتتيح هذه الوسيلة للمؤلف تجريب نوع من السرد يقوم على تشابك قصص متعددة تحكى من مناظير مختلفة متداخلة - بما فيها منظورة هو كمؤلف - عن حادثة معينة . وفى مقابل هذا الأسلوب السردى ، يوظف كل من ماركيز فى روايته **مائة عام من العزلة** ، وجونتر جراس فى روايته **الطبلة الصفيح** تكنيك الإحالة الساخرة إلى نصوص أخرى من خلال محاكاة أسلوبها بهدف إثارة الشكوك حول سلطة المؤلف ومصداقيته ، وبالتالى حول سلطة ومصداقية عملية الكتابة برمتها ، وينجح الكاتبان عن طريق هذا البناء المكشوف لعدد من الخطابات التاريخية فى تقويض الحدود الفاصلة بين كتابة "التاريخ" وكتابة "الرواية" .

وفى مجال المسرح ، ظهرت منذ بداية الثمانينات عروض مسرحية تدور فى فلك النماذج الفنية التى أتت بها ما بعد الحداثة مثل العروض التى قدمها بنج تشونج (Ping Chong) إثر انفصاله الفنى عن ميريديث مونك (Meredith Monk) بعد تعاون وثيق استمر حتى نهاية السبعينات . لقد وصف النقاد هذه العروض بعبارات تستدعى إلى الذهن حديث جنكس عن "الوحدة المتعثرة والعسيرة ، التى تنهض على التنافر والتشظّى" ، وتعريفه لها ، فوصف جوناثان كالب (Jonathan Kalb) استخدام تشونج "للسرد المبعثر فى جزئيات متناثرة " لصياغة عروض "تشتمل على عناصر قصصية لكنها لا تهدف بالدرجة الأولى إلى رواية قصة" [٢٧] .

وفي مقال نشرته دورية "دراما ريڤيو" يضيف الناقد نويل كارول (Noel Carroll) معلقا على "تعددية الوسائط الفنية" فى هذه الأعمال فيقول :

> **يوظف تشونج وسائطه الفنية وقنوات إرسالها بتعقل وحكمة، فهو ينتقل بين الوسائط بدلا من أن يخلطها، ويخصص كل وسيط فني لطرح قضية منفصلة ، ولايسعي إلي بناء فكرة موحدة أو أثر كلي... ولما كانت هذه العروض لا تقدم لنا سوي شذرات منتقاه من الأحداث التي تسردها، فإن معالم الشخصيات لا تتضح لنا من الوهلة الأولي، وكذلك معالم القصة، بل ندركها تدريجيا. ورغم ذلك تظل الكثير من التفاصيل غامضة** (٢٨).

وفى حالة عروض فرقة ووستر (Wooster Group) التى تخرجها اليزابيث لوكونت (Elizabeth LeCompte) ، فإننا نلحظ بداية من عرضهم الثالث ، عام ١٩٧٨ ، الذى يحمل عنوان **ثلاثية جزيرة رود : مدرسة نايات** (Rhode Island Trilogy : Nyatt School) ، توجهًا إلى الجمع بين عناصر مختلفة ، صوتية وبصرية ، مستقاة من مصادر منوعة (كالأعمال الدرامية والأفلام السينمائية) ، فى "كولاج" مسرحى مثير ، يدمر أفق التوقعات المعتاد . فعرض **مدرسة نايات** يتشكل من ستة "اختبارات" لمسرحية ت.س.اليوت **حفلة الكوكتيل** ، وفى كل "اختبار" تقدم المسرحية بمصاحبة مقاطع وعناصر دخيلة من أعمال فنية مختلفة ، شديدة التنوع ، كمقطع من تسجيل للمسرحية حين قام ببطولتها الممثل المعروف أليك جينيس (Alec Guinness) مثلا ، أو مقاطع من أفلام الرعب الكوميدية الرائجة يقوم الممثلون بأدائها . وفى عرض **فلنتوقف عند جوديث** ، قدمت الفرقة مسرحية يوجين أونيل **رحلة يوم طويل إلي أعماق الليل** فى ١٣ دقيقة بعد اختصارها إلى أشهر جملها التى ألقاها الممثلون بالسرعة السريعة . أما **عرض طريق ١ و ٩ (الفصل الاخير)** الذى قدم عام (١٩٨١) فقد مزج بين مقاطع من مسرحية **مدينتنا** لثورنتون وايلدر ، ومقاطع من استعراضات بجميت ماركام Pigmeat)

(Markham - التى كان يطلى فيها وجهه باللون الأسود ، ومقاطع من الأفلام السينمائية وشرائط الفيديو . وأما عرض **عقار الهلوسة ل.س.د (النقاط المهمة فقط)** ، الذى قدمته الفرقة عام ١٩٨٤ ، فيجمع بين عرض لمسرحية **البوتقة** لآرثر ميللر بعد اختصارها إلى ثلاثين دقيقة ، وبين استرجاع الممثلين لتجاربهم بعد تعاطى المخدر الخطير المسمى "ل.س. د" (L.S.D) ، وبين استرجاع تمثيلى لتسجيل فيلمى للمناظرة العامة حول المخدرات بين د. تيموثى ليرى وجوردون ليدى . كذلك يقدم لنا عرض **إغواء فرانك دل والقديس أنطوان** (١٩٨٧) كولاجًا يضم فيما يضم بعض التدريبات المسرحية لعرض من عروض الممثل الواحد - من طراز عروض لينى بروس (Lenny Bruce)، إلى جانب لقاءات تلفزيونية من النوع الذى تجربه إحدى القنوات التلفزيونية فى نيويورك (وهى قناة "ج" J) مع العراة، مع صور ومقاطع سردية من رواية فلوبير (Flaubert) **اغواء القديس أنطوان**. أما عرض **استعد** (١٩٩٠) فيدور حول مسرحية تشيكوف **الشقيقات الثلاثة**، ويوظف نفس أسلوب العروض السابقة . ونلحظ فى كل هذه العروض أن "فرقة ووستر" لا تكتفى باقتباس مواد وعناصر من مصادر شديدة الاختلاف والتباين ، بل تتعمد فى توظيفها لهذه العناصر المنتقاه أن تقاوم أى نزعة إلى تنسيق هذه العناصر فى وحدة فنية متكاملة . بل إن الفرقة كثيراً ما تلجأ إلى تضخيم إحساس المتفرج بالتناقض والصراع بين هذه العناصر عن طريق اتباع أسلوب يتبنى مبدأ التناقض والتقابل ويعلى من إحساسنا بالاقتباس - أسلوب تتجاور فيه النصوص والصور والمتتاليات المألوفة ، وتعارض بعضها البعض ، فتبدو جميعًا مهتزة مقلقلة .

وفى الأعمال الأخيرة للفنانة جون جوناس (Joan Jonas) التى بدأت مسيرتها الفنية بدراسة النحت فى الستينات، ثم شاركت فى تيار مابعد الحداثة فى المسرح الأمريكى الراقص ، تتناول الفنانة قصصًا مألوفة وأساليب وأنواع فنية معروفة وتوظف عددا من الوسائل المنوعة بطريقة يبدو وكأنها تتعمد تدمير قدرة هذه الوسائل والأساليب على الانتظام والتآلف فى وحدة فنية كلية . فعرضها المسمى **رأسًا على عقب وإلى الوراء** مثلا يتشكل من كولاج من الخيوط السردية القديمة والجديدة، فيبدأ بتسجيل تحكى فيه قصتين من قصص الأخوان جريم (Grimm Brothers)

بطريقتها الخاصة - وهما قصة **الأمير الضفدع** وقصة **الولد الذي خرج ليتعلم معنى الخوف** ثم يقدم لنا عن طريق المونتاج فقرات هذه القصص على التوالى مقروءة بالعكس، وتصاحب هذه القراءة المعكوسة لكل فقرة حركات وأفعال وصور وفقرات وصفية تنحرف عن السياق السردى وتسعى إلى قطعه وتكسيره . ومع تقدم العرض تختلط الخيوط السردية للقصتين وتتشابك لتشكل قصة جديدة ممزقة كثيفة . فالفنانة هنا لا ترسم لجمهورها مساراً واضحًا لفهم العرض ، ولا تقدم له خطًا رئيسيًا أو فكرة محورية تنتظم جزئيات العرض وتتضح من خلالها الدلالات والمعانى ، بل تتعمد خلط القصص بحيث تفسد كل منها الأخرى وتناقضها .

وتحت هذا النموذج لفن مابعد الحداثة يمكننا أيضا إدراج عروض المونولوج (أو المونودراما) التى تقدمها كارين فينلى (Karen Finley) وتوظف فيها لغة الكاميرا والتصوير الفوتوغرافى مثل عرض **حالة الرغبة الدائمة** (١٩٨٦) وعرض **نحن نحتفظ بضحايانا على أهبة الاستعداد** (١٩٩٢) ، وفى العرضين اتهم النقاد الفنانة بأنها تتخذ موقفًا مزدوجًا من الجرائم التى تعرضها أمام الجمهور بغرض إدانتها فتبدو وكأنها تؤكدها وتنفيها فى آن واحد . وفى مقابل هذا الأسلوب الذى تتبناه فينلى فى أعمالها يمكننا أن نضع أسلوب لورى أندرسون (Laurie Anderson) الذى يعتمد على تغريب الصور الشعبية الرائجة وتوظيف عنصر المفارقة فى سرد قصص تناقض بعضها البعض - كما تفعل فى عرضها **الولايات المتحدة** (١٩٩٣) [٢٩] - كما يعمد إلى خرق الفواصل المعتادة بين فنون التصوير والفيديو وأغانى الفيديو والعرض المسرحى وعروض موسيقى الروك. ويمكننا الربط بين عروض الوسائط المنوعة التى تقدمها لورى أندرسون وفرقة ووستر وبين الأعمال التى قدمتها إيفون رينر (Yvonne Rainer) فى أوائل السبعينات ووظفت فيها وسائط فنية منوعة كما وظفت فيها العناصر السردية عن عمد لتطرح من خلالها قراءات منوعة للحبكة والشخصيات دون أن تقدم فى النهاية رؤية تنتظم هذه القراءات فى وحدة متنامقة . وفى بعض أعمالها التى قدمتها من خلال فرقة "المسرح الراقص" (Dance Theatre) وفرقة "جراند يونيان" - مثل عرض **شظايا الوردة** (١٩٦٩) وعرض **هذه هى قصة المرأة التى...** (١٩٧٢) - تستخدم إيفون رينر خليطًا من

الوسائط والمواد السردية لتبنى شكلا فنيًا يتسم بالعشوائية عن عمد ويعجز المتفرجون من خلاله عن تتبع تطور القصة بسبب الانتقالات المفاجئة من خيط سردى إلى آخر وطرح احتمالات متناقضة لتطور الخط السردى الواحد. وفى مقابل ذلك يوظف عرض **الحصان الأحمر** (١٩٧٢) لفرقة مابومابنز (Mabou Mines) السرد بطريقة أخرى فهو يقوم على قصة واحدة ويكشف عن عمد أسلوبه فى تناولها مشيراً ومنبهًا إلى الروابط المنطقية المختلفة بين أجزائها وهى روابط لا تلبث أن تتوارى بحيث تهتز ملامح القصة ويغيم معناها وتتلبد دلالاتها. ونستطيع أن نمضى فى طرح الأمثلة فنذكر مثلا توظيف سبولدنج جراى (Spalding Gray) الخاص للمونولوج والشخصية الدرامية [٣٠]، وأسلوب ريتشارد ششنر (Richard Schechner) فى تفكيك النصوص المعروفة مثل نص **دون جوان** عن طريق طرح أبنية مختلفة فيما يشبه اللعبة واستخدام قصص متعارضة وأحداث متناقضة [٣١]، وتوظيف ميريديث مونك (Meredith Monk) الخاص للصور الفنية وعنصر القصة فى عروض مثل **الوعاء** و **تعليم طفلة صغيرة** قدمها فى أوائل السبعينات، أو النصوص التى أعدتها كاتى آكر (Kathy Acker) للمسرح وتبنت فيها أسلوب التناص مثل مسرحية **لولو** (١٩٨٧) ومسرحية **ميلاد شاعر** (١٩٨٥).

ما يؤخذ على نموذج أسلوب مابعد الحداثة :

يثير النموذج الذى طرحه النقاد لأسلوب مابعد الحداثة عدداً من المشكلات والأسئلة التى تتعلق بكيفية التناول النقدى لأعمال ما بعد الحداثة - وذلك رغم اعترافنا بخصوبة هذا النموذج خاصة حين يستخدم فى مجالات فنية مختلفة كما شهدنا. وتكمن خطورة استخدام هذا النموذج النقدى فى تحليل أسلوب مابعد الحداثة فى إغرائه للناقد بالاكتفاء برصد قائمة طويلة من الصور المتناقضة والمفارقات وحيل اخفاء الفن وتقويض دعائمه مما قد يشغله دون وعى منه عن تأمل وتحديد خصوصية العمل الفنى الذى يتناوله. فرغم أن ملامح هذا الأسلوب وحيله البلاغية تفصح عن موقف محدد إزاء وجودها وقيمتها - موقف يعارض بصورة تامة بحث الحداثة الواعى عن الأصول

والقواعد ، إلا أن هذه المعارضة نفسها تعنى فى حقيقة الأمر استبدال أسلوب بآخر .
ومن المفارقات الساخرة أن هذا النموذج لأسلوب مابعد الحداثة يضع قائمة أسلوبية بأنواع التعددية فى المعنى وضروب التفتت والتشظىّ التى تتجلى فى فن مابعد الحداثة، وهى قائمة لانجد لها مقابلا فى فن الحداثة وذلك بسبب طبيعة الحداثية (modernism) فى الفنون وهى طبيعة تتميز هى أيضا بالتناقض والتشظى .
ويترتب منطقيًا على هذا أن نموذج أسلوب فن مابعد الحداثة الذى يعلن صراحة ارتباطه بالماضى بشكل جديد مركب ومعقد إنما يقترب فى الواقع من موقف الحداثة فى الاستهانة بالخيارات التى يطرحها الماضى والحاضر على السواء . ويتضح هذا بصورة خاصة فى مجال المسرح وفنون العرض . فالأعمال المسرحية مابعد الحداثية التى توظف أسلوب التفتيت والتشظى ، كما توظف "المحاكاة الساخرة "[٣٢] فى الاستفادة من الأساليب والمبادىء التى تناهضها - مثل عروض فرقة ووستر وعروض بنج تشونج وجون جوناس وإيفون رينر وغيرهم - هذه الأعمال ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأنواع من العروض تختلف عنها فى الكثير من ملامحها . فأعمال ريتشارد فورمان (Richard Foreman) وروبرت ويلسون(Robert Wilson) مثلا أفادت فرقة ووستر إفادة هامة وواضحة ، ويمكن القول بأنها بلورت العديد من أساليب القطع والتشظى التى تميز عروض مابعد الحداثة . ورغم ذلك لايجد المشاهد فى عروض هذين الفنانين نماذج لتكنيك الاقتباس والشفرة المزدوجة كما يوظفها مسرح مابعد الحداثة . كذلك يمكننا أن نقارن أعمال فورمان وويلسون بعدد من العروض المختلفة التى شقت مسارات جديدة فى أساليب العرض المسرحى وفن الرقص ، وهاجمت عن وعى الممارسات الحداثية وانشقت عنها ، ولكن كان أسلوبها رغم ذلك - حين تفصح عن أسلوب واضح - يختلف تمامًا عن أسلوب مابعد الحداثة بخصائصه المميزة . ومما يزيد الأمر تعقيداً أن كلا من جون جوناس وإيفون رينر قد اعتمدتا فى تطوير اسلوبهما الخاص فى تناول السرد إلى جانب توظيف وسائط فنية منوعة فى العرض على عروض سابقة تتبنى صراحة التوجه "المينيمالى" فى الفن (minimal art) - ويعنى الاكتفاء بالحد الأدنى من المفردات فى التشكيل والتصوير الفنى ، وترفض بوضوح التعامل مع الأشكال والصور التقليدية.

وفى مواجهة هذا الموقف المعقد ألا يصبح من الأجدى للناقد أن يعترف بداية بتورط النقد فى بناء مفهوم مابعد الحداثة وأن يضع التعريف النقدى لأسلوب هذا التيار نفسه موضع المساءلة ؟ أليس هذا أجدى من محاولة تمحيص معالم هذا الأسلوب من خلال تمييز صوره وأشكاله المميزة ، أو حتى تمييز أنواعه المختلفة ؟ فإذا قبلنا بهذا يمكننا أن نضع وصف النقاد لملامح مابعد الحداثة فى الممارسات الفنية موضع الاختبار ، وأن ننتقد ميله إلى الاقصاء والتقنين ، وذلك من خلال إعادة النظر فى جانبين رئيسيين من جوانبه ، أما الأول فهو الخلاف مع إدعاء الحداثة بأن العمل الفنى يمتلك هويته الخاصة التى يحددها بنفسه ، وأما الثانى فهو الإدعاء بأن فنون مابعد الحداثة تقيم علاقة جديدة مركبة مع الماضى . وهكذا يمكننا أن نمهد الأرض لتلمس جوانب معنى مابعد الحداثة فى نطاق أوسع من الأعمال المنوعة قبل أن نعود فى النهاية إلى العروض التى يمكن ربطها ربطًا مباشراً بموقف مابعد الحداثة عمومًا من فكرة "الأسلوب" .

المعنى وفن مابعد الحداثة :

حين تصدى الفيلسوف جاك دريدا (Jacques Derrida) للكشف عن نقاط التناقض والضعف فى شرح فرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure) للطريقة التى تعمل بها اللغة وتؤدى وظائفها ، طرح مفهوما للغة ، ولوظائف العلامات ونظام عملها ، يقول بأن المعنى لا يتحقق أبداً بصورة كاملة . وإذا نظرنا إلى خلاف مابعد الحداثة مع فكرة القواعد المؤسسة فى الفن ، ورفضها لها ، فى ضوء منهج دريداً فى تحليل اللغة وما يفيده ضمنا ، يتخذ هذا الخلاف سمة الانشقاق عن الحداثة من ناحية ، كما يتبدى من ناحية أخرى كفعل انعكاس ذاتى يتمثل فى ثورة العمل الفنى وهو فى طور التحقيق على الأشكال والصور التى من المفروض أنه يعتمد عليها فى بنائه .

إن نظرية سوسير البنيوية فى علم اللغة تعتمد على فكرة أن اللغة تعمل كنظام قائم بنفسه ، ومنظم لنفسه ، وأن هذا النظام هو الذى يحدد هوية ووظيفة عناصره الفردية. لقد عارض سوسير مفهوم اللغة كظاهرة يتحكم التاريخ فى تطورها ، وتتكون من

إجمالى العناصر والقواعد التى اكتسبت المعنى على مر الزمن ، وطرح فى مقابل هذا المفهوم القديم للغة مفهومًا جديداً يرى فى اللغة نظامًا كاملا فى ذاته أبداً ، يعمل فى استقلال تام عن إطاره التاريخى . ويعتمد هذا المفهوم الجديد بصورة أساسية على التمييز بين الجانبين اللذين يتكون منهما أى نظام لغوى وهما : الكلام (Parole) واللغة (Langue) . واللغة وفق سوسير تفصح عن نفسها دائما فى صورة الكلام - أى فى صورة استخدام محدد خاص لعناصر معينة ، لكن هذا الاستخدام يعتمد بدوره دائمًا على اللغة - أى على مجموعة القواعد والعلاقات التى تشكل النظام اللغوى ، والتى ينطوى عليها أى استخدام لأى عنصر من عناصر اللغة . وفى ضوء هذه العلاقة بين الكلام واللغة يعيد سوسير قراءة وتمحيص المفهوم التقليدى السابق لبناء العلامة ، وكانت العلامة وفق هذا المفهوم تتكون من جانبين : الدال (وقد يكون صوتًا أو علامة أو حركة .. الخ) والمدلول (أى الفكرة أو المعنى) ، وعن طريق اتحاد الدال والمدلول تتخلق العلامة وتتبدى كوحدة دالة . لكن سوسير حين تأمل هذا المفهوم التقليدى للعلامة فى ضوء فهمه لعلاقة وطبيعة نشاط اللغة والكلام توصل إلى أن العلاقة بين أى دال معين ومدلوله لا يحكمها مبدأ "صلاحية" كل منهما للآخر ، بل ينتجها النظام اللغوى ببنيته المستقلة المكتفية ذاتيًا .

ويخلص سوسير من تأملاته فى اللغة إلى نتيجتين جوهريتين فيما يتعلق بنشاط اللغة ونظام عملها . أولا : إذا كان الربط بين الدوال والمدلولات لايعدو أن يكون وظيفة تقوم بها الأبنية اللغوية التقليدية المكتفية بذاتها ، إذن فالمشار إليه - أى ما تشير إليه العلامة - لا يلعب أى دور يذكر فى إنتاج المعنى ، فاللغة كنظام مستقل قائم بذاته لا تعتمد فى تأدية وظائفها على أى شىء خارجها . بل إن سوسير يمضى إلى أبعد من ذلك فيرى أن اللغة سابقة على التفكير ، وشرطًا لوجوده ، وبالتالى لوجود أى معرفة بأى شىء يمكن أن تشير إليه . وفى هذا السياق تتضح لنا بصورة كاملة المعانى المترتبة على تلك النظرة إلى الطبيعة التقليدية للغة خاصة فيما يتعلق بأسلوب عمل وطبيعة نشاط الدال . فالقول بأن الصلة بين الدال والمدلول تحددها العلاقات الاعتباطية التى تشكل النظام اللغوى ، ولاشىء غيرها ، يعنى منطقيا أن قدرة الدال على الارتباط بمدلول معين تعتمد فى كل لحظة على علاقة الدال بكل

العناصر الأخرى التى يتكون منها النظام اللغوى . ومعنى هذا فى مجال الممارسة - كما ينبهنا سوسير - أن قراءة أى دال وتفسيره تتضمن حرفيا - فى لحظة القراءة نفسها - عملية حذف واقصاء لكل أنواع القراءات واحتمالات التفسير الأخرى التى تشتمل عليها بنية اللغة . ويترتب على هذا أن المعنى - فى صورة الدال - لا يتحقق نتيجة لطبيعة الدال وتكوينه ، أو لقيمة أو خاصية إيجابية يمتلكها فى ذاته ، بل فقط من خلال نشاط مجموعة الاختلافات (وبالتالى المقابلات والتعارضات) التى تشكل بنية لغوية معينة .

لكننا نستطيع من ناحية أخرى أن نحذو حذو دريدا ونؤلب فكرة سوسير عن الطبيعة المستقلة للنظام اللغوى على نفسها فتصبح سلاحًا ضد نفسها . فحين يقول سوسير أن الدال ينشط كحامل للمعنى من خلال اختلافه عن الدوال الأخرى ، ثم يؤكد على الرغم من ذلك أن هذا الاختلاف يمكن الدال من الارتباط بمدلول معين ، فإنه يقع فى التناقض إذ يفترض وجود عالم من المدلولات وبالتالى من المعانى ، التى توجد فى انفصال عن نشاط الدوال . ويرى سوسير أن لعبة **الاختلاف** (difference) التى ينشط من خلالها الدال لايمكن أن تتمخض عن **حضور** المعنى إلا بالدخول فى عالم المدلولات . ولكن من الواضح أن مثل هذا العالم إذا وجد لابد وأن يسبق وجود اللغة كما يصفها سوسير ، وأن يقع خارج حدودها ، ذلك أن كلا من الدال والمدلول لا يمكن أن يوجد فى استقلال عن الآخر . ونخلص من هذا إلى أن مجموعة التقابلات والتعارضات التى تكسب العلامة معناها فى نظام سوسير لا تستطيع وحدها بذاتها أن تحقق **حضور** المعنى .

غير أن التشكك في صحة النظام اللغوى الذى طرحه سوسير بهذه الطريقة إنما يعنى التشكك فى إمكانية تحديد المعنى من أصلها . فإذا كانت قدرة الدال على إقامة علاقة مع المدلول لاتعتمد - وفق تصور سوسير للغة - على تعريف الدال إيجابًا (أى تحديد هويته) ، بل على تعريفه سلبًا (أى رصد ما ليس هو) ، فإن عملية انتاج الدلالة تصبح برمتها عملية تتحقق من خلال **الغياب** (غياب الدال واختلافه عن غيره من الدوال) بدلا من **الحضور** (أى حضور الدال) ، ذلك أن الدال لاينهض بوظيفته إلا

بالرجوع إلى كل امكانيات واحتمالات التفسير التى يشتمل عليها النظام اللغوى والتى يتحدد معناه فى اختلافه عنها . ويترتب على هذا أن الدال إذا انقطعت صلته بأى مدلول مستقل ، وهى الصلة التى توحد بين المعنى ونشاط الدال بحيث لا يمكن الفصل أو التمييز بينهما ، فإن المعنى بدوره يخضع فى هذه الحالة لنفس عمليات الإختلاف والتمييز التى تسمح للدال القيام بوظيفته ، وهذا من باب المفارقات . وهكذا يصبح تحديد المعنى أيضًا أمراً يعتمد على تعريفه سلبًا (أى على رصد مالايعينه) بدلا من تعريفه إيجابًا برصد مايعنيه . والنتيجة هنا أنه فى حالات قيام المدلول بوظيفة الدال بصورة دائمة [٣٣] ، فإن العلامة لا يمكنها أن تصبح مطابقة لمعناها أو أن تمتلك المعنى بصورة كاملة ، وهذا لأنها فى سعيها نحو المدلول دائما ما تقع فى دوامة لانهائية من العلاقات و الإحالات المتبادلة بين الدوال مما يجعل عملية تحديد المعنى بصورة نهائية حاسمة أمراً مستحيلا .

وتترتب على الفصل بين العلامة والمشار إليه ، وأيضا بين الدال والمدلول المستقل ، نتائج بعيدة الأثر . فحين تصدى دريدا لتفكيك "المدلول المتعالى" (Transcendental Signified) استند إلى فرضية تقول بأن حركة الدوال القلقة المترددة دومًا بين المدلولات تُخضع المدلولات بدورها لتأثير علاقات الاختلاف (difference) والإرجاء (deferral) داخل أى نظام لغوى وهى العلاقات التى اشتق دريدا كلمة جديدة لوصفها تجمع بين معنى الاختلاف ومعنى الإرجاء وهى كلمة **differance** [٣٤]. ومن الجدير بالملاحظة أيضا أن دريداً لم يسع إلى تجاوز نظرية سوسير لصالح نظرية تأسيسية جديدة تصف قواعد النشاط اللغوى وطريق قيام المعانى بوظائفها ، بل اختط مساراً مزدوجًا مكنه من امتلاك فرضيات سوسير لاستغلالها وأيضا من التشكيك فى صحتها فى نفس الوقت . ومن خلال هذا المسار النقدى ، تمكن دريدا بهذه الوسيلة نفسها من تحدى فرضيات النقد والفلسفة ، وعمل على تفنيد ادعاءاتها بشفافية اللغة وإمكانية تحقق المعنى بصورة يقينية ، وتوصل إلى ذلك عن طريق كشف التناقضات التى تحاول النصوص اخفاءها تحت سطحها المتسق ، وهى تناقضات تنتج عن فضح النصوص نفسها لمعانيها المتضاربة .

واستناداً إلى آراء دريدا ، وبتطبيقها على الأعمال الفنية ، يمكننا تفسير توجه الحداثية (modernism) إلى البحث عن الأصول والقواعد كمحاولة للتغلب على اعتباطية العلامة وعدم استقرار معناها [٣٥] . فسعى العمل الفنى الحداثى (modernist) للوصول إلى "الجوهر" هو سعى لتحقيق خصائص وقيم فنية مشروعه بذاتها ، ولا تحتاج لتبرير من خارجها - قيم وخصائص من شأنها أن تتخطى تأثير علاقات الاختلاف والإرجاء التى كشف عنها دريدا داخل النظام اللغوى ، ومن ثم تستطيع الوصول إلى "المدلول المتعالى" لتحقق حضور (Presence) المعنى . ويترتب على ذلك منطقيًا أن محاولة مابعد الحداثة لتخريب هذا المفهوم الفنى للحداثية (modernism) هى أيضا محاولة لتدمير الفكرة الوهمية عن العلامة باعتبارها وحدة متكاملة ، لا تماثل إلا نفسها ، ومن ثم محاولة لتعرية التفاعلات اللانهائية المتذبذبة بين عناصر العمل الفنى - تلك التفاعلات التى تحاول الحداثية أن تكبتها فى انطلاقها بحثا عن القواعد الأساسية . لكن القول بهذا يعنى أيضا - وبصورة منطقية أن كل الصور والعلاقات والأشكال التى يتألف منها "العمل الفنى مابعد الحداثى" لا يمكن اعتبارها متملكة "لمعانيها" وذلك لأن فن ما بعد الحداثة يتولد من محاولة تخريب هذا الادعاء نفسه بامتلاك المعنى .

وعلى هذا الأساس يمكننا أيضا أن نوسع نطاق فهمنا لفن مابعد الحداثة عن طريق تناوله في ضوء هذا الفصل بين الدال عن المدلول ، وأن نختبر أيضا من خلال هذا الفصل سلامة الفكرة القائلة بأن مابعد الحداثة تعتمد فى نشأتها على الحداثة أو تحدد ملامحها فى ظل علاقتها بها . وهنا سنجد أن أى تعريف لمابعد الحداثة يستلزم نبذ اهتمام الحداثة بتفرد المعنى وخصوصيته ، وكذلك عمقه واستقراره ، لصالح فكرة الحركة الحرة للدوال - أى لصالح صور من التعددية والتشظى ، لا يثبت فيها المعنى على حال ، ويظل حائرًا دومًا . ويرى جان بودريار (Jean Boudrillard) أن إعادة النظر فى طبيعة نشاط العلامة بهذه الطريقة يقود إلى دمج الدال والمشار إليه دمجًا نستطيع من خلاله التعرف على تأثير وطبيعة نشاط الأنظمة الدلالية المعاصرة . ويصف بوديار الحالة الإنسانية المعاصرة وصفًا يحمل أصداءً من أسلوب مابعد الحداثة

فى اللعب بالشفرات ، فيشبهها بالصورة الزائفة التى تحاكى ماديًا أصلا لا وجود له وتتطرف فى واقعيتها بصورة مرضية ، فهى حالة "بلا أعماق أو آفاق متسامية" (٣٦) تتميز بتيار لا ينقطع من الصور المتعادلة والمتبدلة دومًا .

وإذا كان هذا هو الحال ، وإذا كانت مابعد الحداثة تمثل بالدرجة الأولى محاولة لدحض ادعاء الحداثية بإمكانية اكتشاف القواعد والأصول ، فإننا لا نستطيع منطقيا أن نقدم تعريفًا لها يقوم على رصد مجموعة من العناصر الشكلية المحددة ، فمثل هذا التعريف يمثل عودة إلى تبنى ادعاء مذهب الحداثية بأن المعنى (وبالتالى المدلول) "يسكن" داخل العمل الفنى بشروطه الخاصة ، ويكشف عن "حضوره الدائم" بالنسبة للمتلقى . وخلاصة القول إذن هى أن أى تعريف لمابعد الحداثة لا يمكن أن يقوم على رصد مجموعة من الصور والأشكال المحددة الخاصة بها ، وذلك لأن مابعد الحداثة لا تتواجد إلا كنشاط هدام يسعى إلى خلخلة وتقويض نفس الشروط والمبادىء التى نتوهم أنها تنهض عليها .

وإذا كانت هذه النظرة الجديدة إلى طبيعة العلامة ونشاطها قد سمحت لنا بتفهم تيار مابعد الحداثة باعتباره تيارًا يعلن صراحة استحالة تحديد المعنى بصورة نهائية ، فإن المفهوم الذى طرحه جان فرانسوا ليوتار (Jean Francois Lyotard) للطبيعة النسبية للأنظمة اللغوية يتيح لنا بدوره تفسير طبيعة السرد وممارساته فى إطار هذه الفكرة . ففى كتابه **حال الإنسان في عصر مابعد الحداثة : تقرير عن المعرفة** (مانشستر ١٩٨٤) يصف ليوتار الثورة النقدية التى أتت بها الحداثة فى سعيها إلى اكتشاف الأسس والقواعد باعتبارها صراعًا بين مذهبين مختلفين من مذاهب المعرفة . فبينما يتبنى مذهب الحداثة رؤية كلية شاملة ، تؤمن بوجود قصة أساسية تكمن وراء كل القصص وتشرح معناها الحقيقى ، تفصح مابعد الحداثة عن نفسها في صورة إدراك للطبيعة النسبية لكل مذاهب المعرفة . ولهذا ، كما يقول ليوتار :

> **سوف أطلق مصطلح الحداثة علي أي فرع من فروع المعرفة يسعي إلي اكتساب شرعيته بنفسه من خلال افتراض**

> **خطاب شارح (metadiscourse) يمثل إطاره المرجعي ... أي من خلال الاستناد إلي نظرية عامة مثل نظرية جدلية الروح ، أو هرمانيوطيقا المعني ، أو تحرير الذات العاقلة أو الفاعلة ، أو قصة خلق الثروة [٣٧].**

وعلى الطرف الآخر :

> **سوف أتوخي التبسيط الشديد فأعرف مابعد الحداثة بأنها التشكيك في كل النظريات أو القصص الشارحة (metanarratives) [٣٨].**

ويعتمد ليوتار فى تمييزه بين التيارين على فكرة أن المعرفة بكل فروعها ، بما فى ذلك المعرفة العلمية ، تستمد شرعيتها أولا وأخيراً من مجموعة القواعد التى يتفق عليها المشاركون فى كل لعبة لغوية (Language - game) ، وهى قواعد تتشكل وتحقق استمرارها من خلال عملية نقل المعرفة نفسها وتلقيها - والمعرفة بهذا المعنى تعتمد فى كل فرع من فروعها على أساس من السرد ، فهى "معرفة سردية" (Narrative Knowledge) وذلك لأن المعرفة بكل أنواعها تعتمد فى شرعيتها على مجموعة من القيم والمعتقدات تبنيها وتدعمها عملية سردية تشتمل بدورها على علاقة تفاعل دائم بين المرسل والمتلقى . وفى هذا السياق يرصد ليوتار جانبين للسرد وهما : الصورة (Figure) ، أى الصورة التى يتحقق عليها حدث السرد أو القص نفسه والعوامل التى تنتجه ، والخطاب (discourse) ويعنى به عملية عرض الأحداث (representation) وتحديد معانيها التى يقوم بها السرد . ولما كانت الحداثة تعتمد فى اكتساب شرعيتها على افتراض وجود نص شارح (metanarrative) تستند إليه ، فإنها لهذا السبب تميل إلى إخفاء طبيعتها المصنوعة (أى حدث السرد نفسه الذى ينتج النص القصصى) فتؤكد جانب "الخطاب" فى السرد على حساب جانب "الصورة" . وعلى العكس من ذلك ، تتميز مابعد الحداثة بوعيها بحدث السرد نفسه الذى ينتج نصوصها ، وإدراكها للجانب النسبى فى أى

سرد (أى للعوامل الخارجية التى تؤثر فى فعل السرد نفسه) ، وهو جانب يختلف تماما عن "خطاب" السرد - أى عن الأحداث المسرودة - ولا يستطيع "خطاب" السرد أن يحتويه ويبرره ويدمجه فيه ليجعله جزءاً من رؤيته الكلية . ومن هذا المنظور ، تمثل مابعد الحداثة نقطة صراع بين النظريات والمذاهب المعرفية المختلفة يتبلور فيها الوعى "بالصورة" - أى بالطبيعة النسبية المصنوعة لفعل السرد ، ليدحض إدعاء "الخطاب" بعالمية دلالته وشرعيته المطلقة . إن مابعد الحداثة هى لحظة الانتفاء الكامل لأى إدعاء من جانب أى صيغة سردية بأنها تكمن خلف أفعال السرد جميعًا ومن ثم تهيمن عليها وتتحكم فيها [(٣٩)] ، إنها اللحظة التى تستحوذ فيها "القصة الصغيرة" (Cittle Narrative) على "القصة الكبيرة" (Grand narrative) وتطيح بمفهوم "القصة الجامعة الشاملة الحقيقية" لصالح مفهوم القصة التى تمثل واحدة من عدد لانهائى من القصص الممكنة ، والتى تناهض دائما تكريس دلالتها بطرق شتى .

ويساهم وصف ليوتار "لفن مابعد الحداثة" فى توسيع نطاق مفهوم هذا المصطلح ، فهو يرى أن فن ما بعد الحداثة لا يمكن النظر إليه باعتباره فئة محددة دائمة من الأعمال وذلك لأن مابعد الحداثة لا تتحقق إلا فى صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها ، وفى صورة تشكك جذرى فى كل ما هو معروف ومألوف، وثورة عليه . ويرى ليوتارد أن هذا التعريف للحداثة باعتبارها حالة من عدم الاستقرار الدائم من شأنه أن يدحض النظرة البديهية إلى مابعد الحداثة كتيار ظهر فى أعقاب الحداثة . وحين تصدى ليوتار إلى "الإجابة عن سؤال : ماهو تعريف ما بعد الحداثية ؟" أجاب مؤكداً أن كل عمل ينتمى إلى الحداثة ينبغى أن يمر أولا بطور مابعد الحداثة ، وذلك لأن مابعد الحداثية (Postmodernism) ... لا تمثل الحداثية (modernism) فى مرحلة احتضارها ، بل فى مرحلة ميلادها التى هى حالة ميلاد دائم" [(٤٠)] وإذا نظرنا إلى فن مابعد الحداثة فى هذا الضوء - أى كلحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها - أدركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذى يصف الحداثة بأنها "تقاليد تناقض ذاتها" [(٤١)] . أى تيار يناهض القواعد التى يقوم عليها . وحين سُئل ليوتارد عن نوعية الفن الذى يمكن أن نطلق عليه

وصف مابعد الحداثة أجاب قائلا :

> علينا أن نرتاب في كل الابداع الفني الذي وصل إلينا من القديم وحتي البارحة . لقد تحدي سيزان (Cezanne) التأثيريين ، ثم جاء بيكاسو (Picasso) وبراك (Braque) فاستهدفا سيزان بالهجوم ، ثم كفر دوشامب (Duchamp) عام ١٩١٢ بفرضية الرسم نفسها حتي وإن كان تكعيبيا ، وجاء بعده بيورين (Buren) ليتشكك بدوره في فرضية أخري رأي أن دوشامب حافظ عليها في أعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهي الفرضية التي تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني [٤٢].

وبهذا المعنى يبدو مصطلح "فن مابعد الحداثة" مصطلحًا يناقض نفسه لأنه يسعى إلى وصف أعمال تحيلنا إلى لغات الفن المعروفة ، التى يمكننا إدراكها من خلالها كفن، لكنها فى الوقت نفسه تتعمد الهروب من هذه اللغات وتكسيرها . لذلك يمثل فن مابعد الحداثة بالنسبة للناقد مفارقة ساخرة ، فهو فن يتخطى كل التصنيفات الفنية ، أو كما يقول بيل ريدينجز (Bill Readings) فى تفسيره لآراء ليوتار فن ينتمى إلى الفن ولا ينتمى إليه فى آن واحد" [٤٣]. وتصور لنا مثل هذه الآراء النقدية مابعد الحداثة كحالة دائمة من عدم الاستقرار والتقلب ، كحالة من المراوغة المستمرة التى تفضح صراحة" نسبية المعنى والتباسه ، ويعنى هذا أن أى "حدث" مابعد حداثى يشتبك اشتباكًا عميقا مع كل ما يسبقه ويحيط به ، لكنه يتطلع دائما إلى إمكانية تحوله فى المستقبل ، ومن ثم إلى إعادة دورة الحداثة مرة أخرى . وهنا ندرك مرة أخرى أن فن مابعد الحداثة يقاوم التقنين والتحديد ، فهو يحدث كتعبير عن أزمة حادة ، ويتولد رغما عنه من كسر القواعد أو قلبها رأسًا على عقب ، وهو لهذا يشير إلى تشككه فى اللغات والأساليب والصور التى يتبدى من خلالها للأعين . وفى مقابل هذه الآراء النقدية يمكننا أن نطرح وصف كل من جينكس وهاتشون لطريقة مابعد الحداثة فى تناول الأساليب والخطابات المختلفة - مثل التقليدية والحداثية ، أو التاريخ والرواية - تناولا

يطمس التعارض التقليدى بينها وهو التعارض الذى يحدد هوية وفاعلية كل منها . وهكذا يفقد العمل الفنى رسوخه وثباته وتهتز الأرض تحت أقدامه نتيجة لهذا التعامل الخاص مع لغاته وعناصره المكونة الذى يتعمد إبراز مشاكل لايمكن حلها وأوجه قصور لا يمكن تخطيها . ومابعد الحداثية (Postmodernism) وفق هذا المفهوم تشير إلى نوع من الإفراط والتزيد - إلى حدث أو أحداث فنية تنتج عن الصدام والتعارض بين مجموعة القواعد والشروط والتقاليد التى تكون العمل الفنى فى العادة . وعلى هذا تصبح مابعد الحداثة فى الفن نشاطًا يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها ، وخرق الحدود المتعارف عليها ، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين ويسعى عامداً إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده .

مابعد الحداثة والتاريخ :

ويضع هذا التعريف لفن مابعد الحداثة علامة استفهام كبيرة حول طبيعة ذلك التناول "الجديد والمعقد" للماضى الذى يعده الكثيرون علامة بارزة على "أسلوب مابعد الحداثة" . فإذا كانت اللغة حقل صراع بين خطابات متعددة يسعى كل منها إلى فرض منظوره وأنسقته القيمية دون سند من حقيقة مسبقة ، ألا تصبح عملية كتابة التاريخ نفسها خاضعة لهذا الصراع ؟ ألا تغدو بدورها عملية صراع بين قصص متعددة ؟ إن الماضى وفق هذا المنطق لا يصبح كيانا "خارجياً" مستقلا "متاحًا" للجميع ، بل يغدو "أثراً" من آثار الكتابة عنه - أى نتيجة تتولد من القصص العديدة التى تسعى إلى وصفه . وعلينا أن نعترف هنا بأن اللغة نفسها تحدد وتشكل أى نظرة إلى التاريخ ، كما أن أى سرد تاريخى يرتبط ارتباطًا جذريًا بالفرضيات والأفكار والأشكال المعاصرة له ويسعى دون وعى منه إلى الإقرار بشرعيتها .

لكن هذا المنطق يقودنا حتمًا إلى ضرورة الربط بين أسلوب مابعد الحداثة فى تناول المادة التاريخية وبين تشكك أصحاب هذا التيار فى جدوى كل النماذج التاريخية والنظرية التى طرحها الحداثيون فى سعيهم إلى تجاوز الماضى . فإذا كان المشروع الحداثىّ (modernist) قد رفض الماضى باعتباره كيانا خارجيا يمكن قراءته وتفسيره ومن ثم تجاوزه ، فإن مابعد الحداثة قد سعت عن وعى إلى إعادة طرح صور من الماضى

باعتباره كيانًا مبهمًا ، لايمكننا التعرف عليه يقينا ، ولا نملك إلا أن نعيد بناءه المرة تلو الأخرى من خلال الجدل المستمر بين العديد من الصور المعاصرة التى تحيل إليه وتسعى إلى تجسيده باعتباره فكرة مجردة .

وتترتب على هذه النظرة إلى كتابة التاريخ نتائج عديدة ليس فقط فيما يتعلق بفهمنا لطبيعة "حضور الماضى" فى تيار مابعد الحداثة بل أيضا بالنسبة لأى قراءة لتاريخ مابعد الحداثة نفسها. ففى ظل هذه النظرة تنهار الحدود الفاصلة بين التاريخ والنظرية والنقد والسرد القصصى، ويصبح كل منها خطابًا يخلق موضوعه بنفسه ومن ثم تصبح مصداقية أى خطاب أو نظرية موضع تهديد . وفى هذا الصدد يفسر بودريار (Baudrillard) فكرة وجود موضوع للنقد بأنها نتاج للرغبة فى "الدلالة المؤكدة" – وهى الرغبة التى وصلت إلى قمة تأججها فى سعى الحداثة إلى اكتشاف قواعد الفن . ويقول بودرياد فى كتابه نشوة الاتصال (The Ecstasy of Communication) :

> اعتمد النقد الفني في نشأته علي فرضية وجود علامات مشبعة بالمعاني والصور ، تمتلك منطقًا باطنيًا لا واعيًا إلي جانب منطقها المعروف القائم علي التمييز عن طريق الاختلاف . ويكمن وراء هذا المنطق الثنائي ما يمكن أن نسميه بالحلم الأنثروبولوجي – أي حلم الإنسان بوجود مملكة مثالية تحيا فيها الأشياء والأعمال الفنية في استقلال تام عن عمليات التبادل والاستخدام ، وبعيدًا عن ضرورة إيجاد معادلات محسوسة لها (٤٤).

ويترتب على هذا منطقيًا استحالة قبول أى رصد تاريخى لنمو أسلوب مابعد الحداثة باعتباره تفسيراً "حقيقيًا" للكيفية التى أعاد بها الفنانون المعاصرون اكتشاف مخزون الماضى من الصور والأساليب وتوظيفها فى أعمالهم ، فمثل هذا الرصد لابد وأن يتبنى "نظرة إلى الخلف" (٤٥) ترى فى الماضى كيانًا مستقلا عن الحاضر ، وتوظف

النقد الفنى التقليدى فى إنشاء مفهوم أسلوب مابعد الحداثة الذى تدعى أنها تصفه .

وفى ظل هذه الاعتبارات أرى أنه من الأفضل ألا نحاول تقديم رصد تاريخى واحد، جامع ومانع ، لنشأة وتطور فنون مابعد الحداثة ، بل أن ننظر إليها فى ضوء العديد من الدراسات التى تناولت بالوصف والتحليل والرصد مفاهيم الحداثة ومابعد الحداثة. وفى هذا الصدد يمكننا أن نقارن وصف جينكس لعملية "تطور" عدد من الأساليب الفنية على طريق تحقيق مابعد الحداثية (Postmodernism) "فى صورتها الكاملة" بما قاله الناقد الإيطالى امبرتو إكو (Umberto Eco) عن سعى الحركة الطليعية إلى طمس الماضى وتشويهه مما أفضى إلى تدميرها لنفسها فى نهاية الأمر . ويماثل وصف إكو هذا لتيار مابعد الحداثة الوصف الذى طرحه جينكس فكلاهما يرى أن هذا التيار يعيد توظيف عناصر مألوفة بطريقة ساخرة . لكن استخدام إكو لعبارة "تدمير النفس" فى حديثه عن الحركة الطليعية يختلف عن كلمة "تطور" التى يستخدمها جينكس ويحمل دلالات معارضه . أن إكو على عكس جينكس لا يرى فى عودة مابعد الحداثة إلى الماضى وعداً ببزوغ "حركة كلاسيكية جديدة" ، بل يرصد عملية تبدأ بإدراك استحالة محو الماضى وتنتهى بنظرة ساخرة إلى فعل التذكر نفسه . فإذا كان الماضى لايمكن تدميره كما يقول "لأن هذا التدمير يعنى الصمت التام لكل الأصوات ، إذن فعلينا أن نقبله ونعاود زيارته ولكن دون براءة ومتسلحين بالسخرية" [٤٦] .

ومن ناحية أخرى يمكننا أن نقارن بين الأعمال النقدية التى يبدو وكأنها تسعى إلى تدمير شرعية فكرة استقلال العمل الفنى واكتفائه الذاتى وبين سعى النقاد الحداثيين إلى ترسيخ فكرة وجود مجال جمالى مستقل بذاته وإلى التمييز بصورة مطلقة بين الفنون المختلفة . ففى كتابه **سيوسيولوجيا مابعد الحداثية** (لندن ١٩٩٠) (Sociology of Postmodernism) يربط سكوت لاش (Scott Lash) بين ظهور التيار المعارض للواقعية فى فن التصوير وبين النزعة إلى التمييز بين المجالات الفنية والسياسية والاجتماعية ، ويصف تيار مابعد الحداثة فى ظل هذا باعتباره نزعة إلى محو هذا التمييز وإلى "هدم الحدود التى تفصل مجال الفن والابداع الجمالى عن غيره من المجالات الثقافية" [٤٧] . وتفصح هذه النزعة عن نفسها فى الأعمال الفنية

فى صورة خرق صريح للتقسيمات التقليدية، وخلط واضح بين الأنواع ، وفى صورة "رفض قاطع للفصل بين الفنان وبين العمل الفنى، أو بين الجمهور وبين الأداء الإبداعى"[٤٨] . ويمضى توماس دوكرتى (Thomas Docherty) إلى أبعد من هذا فى كتابه **مابعد النظرية : مابعد الحداثية / مابعد الماركسية (لندن ١٩٩٠) (After Theory :Potmodernism / Post Marxism)** فيقدم وصفا راديكاليًا لحالة الفن والنقد فى أعقاب انحسار النظرية الأدبية يهتدى فيه بالوصف الذى طرحه ليوتار ويوسع نطاقه . وفى هذا الصدد يرى دوكرتى أن العمل الفنى مابعد الحداثى ليس "شيئًا" فى حد ذاته وليس "كيانا فى حركة منعدمة الجذور" لكنه فعل مراوغة لكل التقسيمات النوعية - أى فعل كتابة يتحقق فى أشكال تعارض الأشكال السائدة أو ترتبط بها عن طريق المفارقة ، ويظل دائما فى حالة هروب من نفسه - أى فى حالة تحدى لأى محاولة لتعريفه أو تحديد قواعده . ومن سخرية الأمر أن استراتيجيات مابعد الحداثة فى هذا الصدد تبدى نفس اهتمام الحداثة بقواعد الفن وأشكاله وإن اختلفت عنها فى هدفها ، فاهتمام مابعد الحداثة بالقواعد الفنية ليس بحثا عن جوهر الفن بل يرجع إلى محاولتها الدائبة لتجنب تحقيق عمل فنى مستقل بشرعيته الذاتية . ونخلص من هذا إلى أن الفن فى تيار مابعد الحداثة يحمل ملامح حالة مابعد الحداثة كما وصفها ليوتار - وهى حالة الحداثة فى طور نشوئها - ويسعى دائما إلى تأجيل إمكانية تحقق الحداثة فى طورها الكامل وبالتالى إلى تأجيل بلورة ملامحه وتعريفه النهائى إلى أجل غير مسمى .

مابعد الحداثة والعرض المسرحي

إذا كانت مابعد الحداثة تتخذ مسار تدمير سعى الحداثة نحو القواعد ، وفضح آليات تكوين الدلالة، ومعها فكرة العمل الفنى "الدال" الذى يحمل معناه فى داخله، يصبح من الصعب علينا تحديد ملامح فن مابعد الحداثة وتقنينها وفقًا لمعانى الأعمال الفنية أو سماتها المميزة. كذلك إذا كان من المستحيل التوصل إلى أى رصد تاريخى لحالة مابعد الحداثة كما بينا من قبل، فلايمكن للمرء إذن أن يحدد بصورة موضوعية الأشكال التى تتخذها مابعد الحداثة استناداً إلى أى تعريف لتاريخ الحداثة وأهدافها .

والحق أن مابعد الحداثة فى رفضها للقواعد تمثل فى هاتين الحالتين تحديًا سافراً لكل التعريفات ومحاولات الرصد والتحديد، لكن هذا الرفض للتعريفات المطروحة يشير بدوره وفى نفس الوقت إلى نوع من التحديد الذى يحصر ويعين نتاج مابعد الحداثة فى مجال الفن .

وإذا كانت المحاكاة الساخرة (Parody) تمثل شكلا فنيا ينتمى بطبيعته وبصورة كاملة لتيار مابعد الحداثة كما تقول ليندا هاتشون ، يمكننا إذن أن ننظر إلى العرض المسرحى باعتباره نموذجًا أوليًا لفن مابعد الحداثة . إن مابعد الحداثة فى الفن والأدب والمسرح تقترن بمحاولات التكسير والقلقلة التى تدفعها الرغبة فى تحدى قدرة عناصر العمل الفنى على التوحد فى وحدة فنية كاملة ، لذلك يمكننا أن نفهم العمل الفنى مابعد الحداثى باعتباره شيئا "يحدث" بصورة دائمة دون نهاية . وربما كان هذا هو التعريف الأمثل . وفى هذه الحالة نستطيع أن نفهم المحاكاة الساخرة التى تحدثت عنها هاتشون باعتبارها مولداً "لحدث" فنى (event) ، أو كحالة من عدم الاستقرار والتقلب تتولد من استراتيجية فنية أو شكل فنى يتحدى نفسه وحدود تعريفه ويسعى إلى زعزعتها . ومن الناحية النقدية تيسر لنا هذه النظرة إلى العمل مابعد الحداثى (باعتباره "حدثًا" أو "واقعة") التوصل إلى تعريف لصيغة "الحدث الفنى مابعد الحداثى" بعيداً عن الأشكال والصيغ المألوفة . وفكرة "طابع العرض المسرحى" (theatricality) هذه التى ننسبها هنا إلى تيار مابعد الحداثة لا تبطل فكرة المحاكاة الساخرة التى تربطها هاتشون بهذا التيار ولا تحل محل فكرة جينكس عن ميل هذا التيار إلى استخدام "شفرات مزدوجة" ، بل نضعها هنا جنبًا إلى جنب مع هاتين الفكرتين كلحظة تتولد منهما . فالطابع المسرحى بهذا المعنى ليس شيئًا ، لكنه أثر أو نتيجة ، بل ونتيجة عابرة أيضا . وبهذا المعنى ، وفى إطار حالة التحول وعدم الاستقرار الدائمة التى تميز العرض المسرحى ووجود فائض من المعانى تنتجها العناصر المتفاعلة فى العمل ، يمكننا القول بوجود لحظة هى فى آن واحد لحظة "مسرحية" أو "أدائية" وكذلك لحظة مابعد حداثية حقة .

وفى هذا السياق ندرك أن وضعية العرض المسرحى فى حد ذاتها تنطوى بطبيعتها

ووفق شروطها على بعد مابعد حداثى يتمثل فى عنصر عدم الاستقرار والثبات الذى يميز العرض المسرحى ، وكذلك فى المساحة التى يفردها لاستيعاب الأحداث الطارئة وغير المتوقعة . بل إنه يمكننا القول بأن العرض المسرحى يتأرجح دومًا بين الحضور والغياب ، وبين الزعزعة والتكريس أكثر من أى شكل فنى آخر . ولهذه الأسباب بعينها ذهب بعض النقاد إلى القول بأن المسرح ، بل والطابع المسرحى فى حد ذاته يناهض بطبيعته المشروع الحداثىّ (modernist) بل ويقود بالضرورة إلى إفساد المثل الأعلى الذى تسعى إليه الحداثية [٤٩] .

لكن هذه القراءة فى مفهوم مابعد الحداثة تدفعنا فى الوقت نفسه إلى التشكك فى الأسس التى نقيم عليها الفروق والمقارنات بين الوسائط والأشكال الفنية المختلفة ، وننحاز إلى أحدها على حساب الآخر . فمن الواضح أن اللحظة التى وصفناها بأنها لحظة "مابعد حداثية" لا تنتمى إلى فرع من فروع المعرفة بعينه دون غيره . فالأعمال الفنية التى تتناولها هذه الدراسة وحدها - داخل حدودها الموضوعة - تنتمى إلى فروع فنية متنوعه وتتضمن أعمالا نتجت عن إعادة فهم وتعريف المدرك الحسى (object) فى الفن التشكيلى ، وأخرى نتجت عن توسيع هذا المفهوم الجديد للمدرك الحسى فى مجال العروض المسرحية ، إلى جانب أعمال طرحت عبر فن الرقص مشروعًا حداثيًا (modernist) يتجاوز الطبيعة العابرة للعرض المسرحى الراقص ومساحة الطوارىء- أو الأحداث الطارئة - التى ينطوى عليها ، وأخيراً أعمال أخرى ظهرت فى مجال السرد بعد بزوغ أسلوب مابعد الحداثة ، وانطلقت من محاولات تقويض عناصر السرد المختلفة وإقامة صراعات وتصادمات بينها . لكن هذه الأعمال على اختلافها تنتمى إلى مابعد الحداثة فهى تسعى جميعا بدرجات متفاوتة إلى تقويض القواعد وإلى المراوغة ، وتتبلور فى شكل تساؤلات تشكك فى كل الحدود والممكنات ، بل وتتهدد الشروط التى تضعها هى نفسها لتحققها وتعريفها . إن خاصية مابعد الحداثة فى هذه الأعمال الفنية والعروض المسرحية تتحقق فى صورة الإبراز المتعمد لعناصر القلق وعدم استقرار أو ثبات المعنى فى العمل الفنى ، وفى تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض ، وانتهاك الأسس التى يعتمد عليها العمل الفنى نفسه كشرط لتحققه ، ومن ثم فهى تمثل محاولة لتقويض السعى نحو تحقيق الثبات والاكتمال بصورة نهائية .

الفصل الثانى
الطابع المسرحى وإفساد العمل الفنى الحداثى

إذا اتفقنا على تعريف خاصية مابعد الحداثة فى الفن بأنها تقويضٌ للسعى نحو تحقيق الاكتمال والاكتفاء الذاتى للعمل الفنى ، فإننا نستطيع بسهولة أن نعقد مقارنة بين مسرحية تنتمى إلى مابعد الحداثة وتشتمل على أشكال وصيغ اسنقتها من أعمال أخرى وبين أنواع أخرى من العرض تختلف عنها اختلافًا كبيراً .

إن الأعمال الفنيــة التى أبدعها أصحاب مـذهب "المينيمالية" أو الحـد الأدنى فــى الفن (minimalism) فى عروضهم التشكيلية فى الستينات قد تبدو وكأنها قد تخلت تماما عن المفردات التقليدية فى قاموس المسرح وتبنت أسلوبًا انتقائيًا ينتمى إلى مابعد الحداثة . ورغم ذلك فقد كانت هذه الأعمال هى المحك الذى استند إليه مايكل فريد (Michael Fried) فى دفاعه الهام والمبتكر عن المشروع الحداثى ، كما استند إليه آخرون فى تبرير عدد كبير من الأعمال المنوعة فى مجال المسرح والأداء الفنى التشكيلى . لقد وجد العديد مـن الفنانين فـى مذهب الحد الأدنى فـى الفـن (minimalism) وفى الأعمال التشكيليـة التى أفرزها نقطة تقاطع واضحة تصل مابين المسرح والفن التشكيلى . وكان من بين هؤلاء مسرحيون مثل مايكل كيربى (Michael Kirby) وروبرت ويلسـون (Robert Wilson) والفنان التشكيلى ڤيتو اكونشى (Vito Acconci) الذى يتخصص فى الرسم على الجسد (Body Art) ، إلى جانب مبدعين فى فن الأداء التشكيلى الحى (Performance Art) مثل جون جوناس (Joan Jonas) . كذلك قدمت اللغة النقدية والجمالية التى أفرزها مذهب "الحد الأدنى فى الفن" وسيلة فعالة للراقصين - مثل الراقصة إيڤون رينر (Yvonne Rainer) مكنتهم من تحديد وبلورة أسباب رفضهم لأنماط الرقص الحديث الأمريكى ، كما دفعت فنانين آخرين كان لأعمالهم التشكيلية أثر كبير فى

بلورة ملامح النظرية الجمالية المصاحبة لمذهب الحد الأدنى - مثلى روبرت موريس (Robert Morris) - إلى خوض غمار فنون الرقص والأداء التشكيلى الحى [١] ، وفى هذا السياق نجد أن مذهب "الحد الأدنى فى الفن" يمثل نقطة التقاء بين الدفاع النقدى عن الأعمال الفنية الحداثية التى تعارض الطابع المسرحى فى الفن صراحة من ناحية ، وبين مجال واسع من الممارسات الأدائية والتفاعلات الفنية بين المسرح والفن التشكيلى اتحدت جميعها فى تحدى ومناهضة نموذج العمل الفنى الأمثل، المكتمل فى نفسه والقائم بذاته .

الطابع المسرحي والعمل الفني الحداثي :

يرى كليمنت جرينبرج (Clement Greenberg) - وهو من أهم دعاة الحداثية الأمريكية ومنظريها - أن التصوير التجريدى فى أمريكا قد استمر بعد الحرب العالمية الثانية ، عبر النقد الذاتى المستمر ، فى بلورة خصائص الحداثية فى الفن التشكيلى . ويؤكد جرينبرج على أهمية التركة الفنية التى ورثها الفنانون الأمريكيون من الرسامين الأوربيين انطلاقًا من إيمانه بأن الأعمال الكبيرة والهامة فى الفن لا تتحقق فى الغالب الأعم دون استيعاب عميق للفترات الفنية السابقة وهضمها هضمًا كاملا [٢] ، ولهذا كان يفهم مذهب التعبيرية التجريدية والمذهب الشكلىّ الذى تبعها فى فن التصوير باعتبارهما جزءًا لا يتجزأ من عملية حداثية متنامية وواضحة المعالم . لذا نجده يقول فى دراسته الهامة التى نشرها عام ١٩٦٢ تحت عنوان "بعد التعبيرية التجريدية" ، ورصد فيها هذه العملية تفصيليًا فى تحققها العملى عبر الأعمال الفنية :

> **إن الهدف من النقد الذاتي (الذي يرتبط بالتجربة العملية وحدها وليس نشاطًا نظريًا بأي حال من الأحوال) هو تحديد جوهر الفن عمومًا ، الذي لا يتحقق الفن دونه ، وتحديد جوهر كل فن من الفنون المنفصلة علي حدة .وحين اخضعت الحداثية الفن التشكيلي لهذا الاختبار تهاوت تقاليد وأعراف فنية عديدة في مجال التصوير وكشفت عن حقيقتها كأشياء عارضة يمكن**

الاستغناء عنها دون أن يتأثر الجوهر [٣]

ويرى جرينبرج أن أعمال بعض الرسامين فى الأربعينات والخمسينات - مثل أعمال آشيل جوركى (Ashille Gorky) ، وفيليم دو كونينج (Villem de Kooning) وجاكسون بولوك (Jackson Pollock) - قد استمرت على طريق البحث عن "الجوهر القابل للتطبيق" [٤] فى فن الرسم ، كما أبرزت بوضوح بعض العوامل الثابتة فى الفن التصويرى التى لم تهتم الأعمال السابقة في الماضى بإظهارها وابقتها تحت السطح [٥] . ثم جاءت التجريدات الشكلية "الهادئة" فى لوحات فنانى أواخر الخمسينات وحقبة الستينات لتوسع من نطاق عملية البحث هذه مرة أخرى وتضيف إسهامات هامة . فحين نبذ الرسامون من أمثال كينيث نولاند (Kenneth Noland) و كليفورد ستيل (Clifford Still) ومارك روثكو (Mark Rothko) وبارنيت نيومان (Barnett Newman) وموريس لويس (Morris Louis) وجولز أوليتسكى (Jules Olitski) وغيرهم المذهب التعبيرى التجريدى تمكنوا - على حد قوله - من إثبات أن الجوهر الذى لايتحقق فن التصوير دونه يتكون من تقليدين أو قاعدتين لاثالث لهما ، وهما : المسطحات ، وتخطيط حدود هذه المسطحات [٦] .

إن فكرة جرينبرج عن الحداثية فى الفن التشكيلى - باعتبارها نتاجًا وتتويجًا لعملية تطور تاريخى تعود جذورها إلى عصر التنوير - لا تؤكد فقط جوهرية خاصية الاستقلال الذاتى للعمل الفنى الحداثى ؛ لكنها تطرح أيضا ضرورة الفصل التام بين الفنون المختلفة كشرط أساسى لأن يحقق كل فن ذاته . لقد واجهت الفنون - فى رأى جرينبرج - تحديا فى عصر التنوير تمثل فى الإحساس بفقدان الهدف والغاية نتيجة للتحول إلى العلمانية . وفى مواجهة هذا الإحساس كان على الفنون أن تختار بين طريقين : إما أن تتحول إلى مجرد وسائل للترفيه ، وإما أن تحاول أن تبين وتوضح تفرد كل فن من الفنون بذاته ، وبالتجربة الفنية التى يتيحها . وقد ترتب على ذلك - كما يقول فى دراسته عن "فن التصوير الحداثى" التى نشرها عام ١٩٦٥ - أن أصبحت

مهمة النقد الذاتي هي تنقية كل فن من الفنون من كل أو أي آثار لفن آخر أو من أي متعلقات أو مؤثرات قد يكون استقاها عبر وسائط فن آخر [٧].

وفي الفن التشكيلي الحداثيّ (modernist) تحول هذا البحث عن الخصائص الجوهرية لكل شكل فني إلى بحث على درجة عالية من الوعي بالذات ، ولذا فهو يمثل ذروة اكتمال عملية البحث هذه . فالفنون الحداثية – كما يرى جرينبرج – لا تحاول أن تخضع خصائصها الجوهرية لأية غايات تصويرية ، بل تسعى إلى التناول الواضح الصريح لطبيعة شروط تواجدها عن طريق "توظيف الطرق والمناهج الخاصة بفرع من الفنون في نقد هذا الفرع نفسه . وهي تفعل ذلك ليس بهدف تقويض دعائم هذا الفن ، بل لترسي له دعائم أكثر رسوخًا في منطقة اختصاصه وجدارته" [٨]. ومن خلال هذا يتقدم فن التصوير الحداثي تقدمًا واعيًا مقصوداً نحو التركيز على المسطحات ذات البعدين مع غياب البعد الثالث" [٩] ، وبنفس الطريقة يتوجه كل فرع من الفنون بكل طاقاته إلى جوهره الشكلي ساعيًا إلى اكتشاف الشروط المتفردة التي تحدد هويته وكينونته . وقد وصف جرينبرج عملية تنقية وتطهير الأعمال الفنية هذه صراحة بأنها توجه وانطلاق نحو المطلق ، وكان ذلك في سياق دراسة هامة نشرها عام ١٩٣٩ بعنوان "الفن الطليعي والفن الرخيص". ففي هذه الدراسة يقول :

حين بحث الفن الطليعي عن المطلق وصل إلي التجريد وتخلي عن تصوير المدركات الحسية في الفن التشكيلي وفي الشعر أيضا . إن الشاعر أو الفنان التشكيلي الطليعي يحاول في الحقيقة أن يحاكي الخالق في خلقه فيبدع شيئا لا يحتاج لتبرير وجوده من خارجه ، بل يحمل في ذاته شروط ومبررات وجوده – شيئا يشبه الهبة الإلهية .. شيئا لم يسبق خلقه من قبل ، يوجد في استقلال عن كل المعاني وليس له مثيل أو نموذج أصلي . فهدف الفنان الطليعي هو أن يذوب المضمون تماما في الشكل بحيث يستحيل الفصل بينهما أو إحالة العمل الفني في مجموعه

أو في جزء من جزئياته إلي أي شيء خارجه (١٠) .

وبناءً على هذا نخلص إلى أن الفن الحداثى - فى تصور جرينبرج - لا يفصح إلا عن المشروع الحقيقى الذى تبناه الفن منذ عصر التنوير وعن الشروط الفعلية التى ينشط ويتحقق من خلالها دائما ومنذ البداية . ففى نهاية حديثه عما هو جوهرى فى عملية الابداع الفنى وتلقى التجربة الفنية نجده يؤكد أن الحداثية لن تؤثر فى مكانة فنانى الماضى العظماء من أمثال "ليوناردو" **(Leonardo)** أو "رافائيل" **(Raphael)** أو "تيسيان" **(Titian)** أو "روبنز **(Rubens)** أو "رمبرانت" **(Rembrandt)** أو "واتو" **(Watteau)** أو تقلل من قيمتهم ، بل على العكس سوف تصحح النظرة إليهم . "فالحداثية قد بينت لنا أن الماضى وإن كان قد قدر هؤلاء العظماء حق قدرهم فإنه غالبا ما كان يقيم هذا التقدير على أسباب خاطئة أو أسباب لاعلاقة لها بفنهم" (١١) .

وفى مقال شهير بعنوان "الفن وكينونة الأشياء" (١٩٦٧) قام الناقد الأمريكى "مايكل فريد" بمعارضة الأشكال الفنية التى تسعى إلى تدمير أو إفساد سعى الحداثة نحو اكتشاف العناصر الأساسية فى الفن وقواعده الجوهرية ، ووظف فى هذا الصدد آراء جرينبرج وفرضياته بصورة موسعة . ففى هذا المقال يهاجم "فريد" (Fried) الأعمال النحتية التى تنتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن" والتى ازدهرت فى منتصف الستينات كنوع من الاستجابة الخاصة للوحات التجريدية الهادئة التى أبدعها الرسامون المعارضون لتصوير الواقع والمدركات الحسية . وفى إطار هذا الهجوم يقارن "فريد" النقاء الذاتى المستقل الذى تتمتع به الأعمال الحداثية الحقة وبين تلك الأعمال التى لا تكتفى بذاتها عما حولها بل تحيلنا إلى وجودها المادى ومحيطها الواقعى . ويرى فريد أن هذا الوجود المادى فى المحيط الواقعى - بكل ظروفه وملابساته - هو أتفه مظاهر وجوانب حياة العمل الفنى وأكثرها ابتذالا ، فهو يتكون من مجموعة من الحقائق المادية التى ينبغى على العمل الفنى أن يسعى بالضرورة إلى تجاوزها ودحضها وإبطال فاعليتها الدلالية حتى يتحقق وجوده المعنوى فى المطلق .

لقد اتسمت الأعمال الفنية التى أنتجها فنانو مذهب الحد الأقصى فى الفن فى الفترة ما بين عامى ١٩٦٥ و ١٩٦٦ - من أمثال روبرت موريس (Robert Morris) وفرانك ستلا (Frank Stella) ودونالد چاد (Donald Gudd) - برفضها الواضح ليس فقط للمحاكاة والتصوير ، والإحالة المرجعية والرمز ، بل أيضا لفكرة الترابط الداخلى بين جزئيات العمل الفنى . لقد جاءت هذه الأعمال النحتية متسقة مع مذهب "الحد الأدنى فى الفن " تماما بمعنى أنها كانت تتكون من أشكال هندسية بسيطة وقائمة بذاتها مثل المستطيلات والمكعبات التى تقف وحدها أو فى مجموعات ومتتاليات . وكانت هذه الأشكال المرصوصة جنبا إلى جنب ، على نفس المستوى ، تبدو فى فضاء قاعات العرض وكأنها "حقائق" مادية لا يمكن إختزالها ، وتنحصر دلالتها فى تأكيد حقيقة وجودها المادى البحت فقط . لقد كانت هذه الأعمال النحتية تبدو فى ظاهرها وكأنها تسعى إلى تحقيق نموذج العمل الفنى المطلق ، القائم بذاته والمكتفى بنفسه . ورغم ذلك فإن هذا "الفراغ الدلالى" أو "الحياد الدلالى" الظاهرى ، الذى يميز هذه الأعمال ، قد يدفعنا بدوره دفعًا إلى إعادة التفكير فى موضوعاتها الفعلية . ففى حالة فنان الرسم على الجسد "فيتو أكونش" مثلاً لم تكن مقاومة هذه الأعمال النحتية للقراءة والتفسير من قبل المتلقى دليلاً يؤكد الاستقلال الذاتى للعمل الفنى ، بل إنها على العكس من ذلك كشفت له كمشاهد الظروف والعلاقات المادية التى يعتمد عليها العمل الفنى . وهو لذلك يصف مذهب "الحد الأدنى فى الفن" بأنه :

> **ذلك الضرب من التشكيل الفني الذي يدفع المشاهد بالضرورة إلي ملاحظة المكان الذي يتواجد فيه مع العمل الفني والتعرف عليه . كنت في الماضي أتامل ما يقع داخل إطار اللوحة وأتجاهل الحائط المحيط بها . أما في حالة فن الحد الأدني فقد وجدتني مدفوعًا إلي إدراك ملامح القاعة التي أقف علي أرضها وإلي إدراك حالتي الخاصة الجسدية (هل لدي صداع مثلا ؟) والنفسية (مثل تاريخي الخاص وميولي وأهوائي) . لقد مكنني فن الحد الأدني من أن أثبت بنفسي لنفسي أن الفن إنما يكمن في**

> تلك العلاقة بين الدوافع الكامنة وراء الابداع الفني وبين المتلقي لهذا الابداع [١٢].

ويؤكد هذا رأى "فريد" الذى يرى أن مثل هذه الأعمال لا تكشف عن الخصائص ذات القيمة المتأصلة فى الشكل النحتى ، بل - على العكس من ذلك - تدفع المشاهد دفعًا إلى البحث عن علاقات خارجية تربط العمل بالمشاهد أو بمحيطه المادى . فبينما تسعى الأعمال الفنية الحداثية الحقة إلى طمس الكيان المادى البحت للعمل الفنى كشىء ملموس لصالح إبراز العناصر الجوهرية لحياته الداخلية ، تحاول الأعمال التى تنتمى إلى "الحد الأدنى فى الفن" تأكيد العناصر والعلاقات التى تشكل كيانها المادى. ولأن هذه الأعمال النحتية تقاوم أى تفسير أو قراءة للعلاقات الداخلية التي تربط بين أجزائها ، ولأنها تردد فى أشكالها الهندسية أصداء الأشكال الهندسية للقاعات التى تحتويها ، ولأنها للأسباب السابقة - تحول انتباه المشاهد إلى نفسه ، وتجعله يعى وجوده كمشاهد ، فإنها تكتسب فى رأى"فريد" خاصية "مسرحية" أو طابعًا مسرحيًا يصيبها بخلل جوهرى . يقول "فريد" :

> إن الحساسية الفنية الحرفية - أي تلك التي تستجيب للوجود المادي البحت للعمل الفني - هي حساسية مسرحية لأنها - أولاً - تهتم بالظروف الفعلية التي يلتقي فيها المشاهد بالعمل كوجود مادي ... وبينما كانت دلالة العمل الفني فى إبداع الفترة السابقة تكمن داخله تمامًا ، أصبح المتلقي للفن التشكيلي الحرفي الآن يعي العمل الفني كجزء من موقف يجمع بين كل من العمل الفني ومتلقيه ، فكلمة موقف تعني فعليا حوار بين طرفين [١٣].

ومثل المسرح أيضا ، وعلى العكس من نموذج العمل الفنى الحداثى ، تؤكد تجربة معايشة الأعمال ذات الدلالة الحرفية على عنصر الزمن . فالعمل التشكيلى الذى ينتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن" يثير فينا وعيًا حاداً بالزمن الذى نقضيه

أمامه ونتفقه فى تأمله ، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامى وعى المشاهد بنفسه فى حضور العمل ، وإدراكه لحضوره الذاتى وحالته الشخصية فى مواجهة العمل . أما العمل الحداثى المكتمل فى ذاته فهو على العكس من ذلك يسعى إلى تخليص نفسه من هذا الجانب الزمنى ، الذى يمثل أحد أوجه وجوده الفعلى بالنسبة للمتلقى ، وذلك بأن يطرح نفسه كعمل ثابت ومكتمل ، "يتجلى فى اكتماله وثباته فى كل لحظة على حدة" (١٤) ، ويمكنه لذلك أن يقدم للمتلقى تجربة فنية كاملة فى لمح البصر .

ومن ثم ندرك أن "فريد" لا يرى فى الفن التشكيلى الذى ينتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن" (minimalism) مجرد انحراف داخل الفن التجريدى ، بل يعتبره هجومًا ساخراً على القيم الأساسية التى تعطى الفن شرعيته - تلك القيم التى تسعى الأعمال الفنية الحداثية للإفصاح عنها بوضوح . وإذا كان على الفنون جميعها أن تنصبّ على اكتشاف الجوهر المميز لكل منها على حده ، وذلك حتى تثبت تفردها ومن ثم قيمتها - كما أكد جرينبرج - فإن أى عمل فنى يصرّ على تجاوز شرط الاكتفاء الذاتى هذا ، ويقيم علاقة مع المشاهد فى الزمان والمكان ، هو عمل يقف بالضرورة على طرف النقيض من عملية تطور الفن نفسه . ولذا يخلص "فريد" إلى "وجود حرب دائرة بين المسرح وفن التصوير الحداثى ، بين "المسرحة" و التصوير" (١٥) ، ويقرر بصورة مطلقة قاطعة أن "الفن ينحط ويتفسخ كلما اقترب من وضعية المسرح وطبيعته" (١٦) .

ولا يتجلى الطابع المسرحى فى الفن التشكيلى في الاهتمام بالمحيط المادى للعمل الفنى فقط ، بل يتجلى أيضا فى الاهتمام باستكشاف الصلات والروابط بين الفنون المختلفة . ويسير "فريد" على نهج جرينبرج فى هذا الصدد فيصف البحث فى علاقات الفنون بعضها بالبعض بأنه ضرب من اللهو الخطير المفسد الذى يصرف الانتباه عن البحث عن القيم الأصيلة الكامنة فى كل فن من الفنون على حده . وينتهى من ذلك إلى القول بأن :

> **مفاهيم الجودة والقيمة - وهي مفاهيم أساسية بالنسبة للفن، بل ولمفهوم الفن نفسه - لا تكتسب معناها جزئياً أو كلياً**

إلا حين تطرح في سياق كل فن علي حده . أما العلاقات بين الفنون فمجالها المسرح [١٧] .

معارضة مشروع الحداثية :

حين نتأمل الآن الهجوم الذى شنه "فريد" على الطابع المسرحى فى الفن التشكيلى نجده يقدم لنا إطاراً نستطيع من خلاله أن نرى وأن نحلل بصورة أوضح بعض المحاولات الفنية السابقة للإنشقاق على نموذج العمل الفنى "القائم بذاته" . فالأعمال التى قدمها كل من روبرت راوشنبرج (Robert Rauschenberg) وجاسبر جونز (Jasper Johns) فى الخمسينات ، واستلهما فيها بصورة واعية الأعمال الأوروبية الطليعية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، أعلنت بداية التوالد والتكاثر السريع لعدد من الأشكال والممارسات الفنية التى شدت الانتباه إلى وجود المشاهد أمام اللوحة أو العمل النحتى ، واهتمت بدوره ونشاطه فى التلقى . وفى بعض هذه الأشكال ذهبت الأعمال المقدمة إلى أبعد من ذلك فسعت إلى تدمير أو تذويب الوجود المادى للعمل الفنى مما نقلها نقله واضحة إلى مجال فن التشكيل الإدائى (Performance) .

وفى مجموعة أعماله المسماه اللوحات البيضاء (White Paintings) والتى رسمها فى ١٩٥١ و ١٩٥٢ وضع راوشنبرج حدود العمل الفنى واكتماله فى ذاته موضع التساؤل بصورة واضحة . كانت هذه اللوحات عبارة عن لوحات "خاليه" بيضاء، بعضها لوحات منفصلة تقف كل منها على حده ، وبعضها لوحات ثلاثية – أى ثلاث لوحات ترتبط بعضها بالبعض عند الإطار بمفصلات . ولأن هذه اللوحات بيضاء خاوية، تنعكس عليها ظلال عديدة متباينة من محيطها المادى (قاعة العرض والمشاهدين) فإنها تبعث على الخلط بين اللوحة التجريدية البيضاء كعمل قائم بذاته ومستقل بنفسه وبين الإطار الذى يسمح بدخول عناصر جديدة إليها تتوقف بصورة كاملة على ظروف العرض . وحين عرضت هذه اللوحات لأول مرة برز هذا الخلط بصورة واضحة ، فقد كانت اللوحات البيضاء مُضاءة بصورة تسمح بسقوط ظلال المشاهدين عليها . كما أن راوشنبرج نفسه وصف هذا النوع من الأعمال بأنها ضرب من ضروب "التكوين المفتوح"

الذى "يستجيب لكل الأنشطة التى تقع فى دائرته" كما يقول [18] . وفى مرحلة تالية قدم راوشنبرج أعماله "التوليفية" (Combines) التى طرح فيها شكلا متطرفًا من أشكال الكولاج ، يجمع بين عناصر عديدة منوعة ، ويضع جنبًا إلى جنب مجموعات كبيرة متباينة من تحف الزينة الخاصة ، وأشياء عثر عليها الفنان أو التقطها صدفة ، وتشكيلات تحاكى الصور المألوفة ، وقصاصات من الصحف . وتعكس هذه الأعمال اهتمام الفنان بلفت الانتباه إلى وجود المشاهد / المتلقى وحالته إبان مواجهة العمل الفنى ، فهى أعمال تقاوم اكتمال المعنى بصورة نهائية ولهذا تثير وعيًا حاداً لدينا باعتماد معنى العمل على اختيارات المشاهد فى تفسير العمل وموقفه منه . وفى هذا السياق أدمج راوشنبرج أيضا عناصر تحيل مباشرة إلى الظروف المحيطة بالعمل ، وقد علق على استخدامه لأجهزة المذياع / (الراديو) المدارة فى بعض أعماله التجميعية قائلا "إن الاستماع إلى الراديو يحدث فى الزمن - والمشاهدة أيضا يجب أن تحدث فى الزمن" [19] .

وعلى غرار راوشنبرج ، سعى جاسبر جونز فى أعماله الأولى إلى إيجاد مساحة تسمح بمساءلة فكرة العمل الفنى المكتمل فى ذاته . وفى سبيل هذا استخدم مفردات فنية قليلة عن عمد ، كانت الأرقام والأعلام وأهداف الرماية ملمحًا أساسيًا فيها ، وأبدع لوحات تطرح مفارقات شكلية وتيمية عن طريق تصوير أشكال تحتفظ بهويتها الأصلية داخل اللوحة ، وتقاوم التحول و الاندماج مع بقية عناصر العمل . وقد وصف الناقد جرينبرج هذه الأشكال فى دراسته المعنونة "بعد التعبيرية التجريدية" (التى سبق الإشارة إليها) بأنها أشكال تولّد حواراً وتلاعبًا بين الصورة (image) وطريقة تمثيلها (تصويرها) فى العمل الفنى ، مما يتمخض عن مفارقة أدبية تنتج من محاولة تصوير أو تمثيل (representation) أشكال مصنوعه ليس لها مثيل فى الواقع . فمثل هذه الأشكال لا يمكن **تمثيلها** أو **تصويرها** بل يمكن فقط **إعادة انتاجها** [20] . لقد كانت العناصر التى انتحلها جونز فى أعماله عناصر تتميز بقدرتها على الاحتفاظ بوجه من أوجه هويتها الأصلية ومن ثم باستقلالها الذاتى عن العمل الذى تم إدماجها فيه . ومثل هذه العناصر تحيا حياة مزدوجة ، فتضع علامة استفهام حول فرضية وحدة

اللوحة واكتمالها الذاتى وذلك لأنها تقاوم أى اكتمال نهائى للشكل وأى انغلاق نهائى للمعنى ، وترفض أن تخضع بصورة كاملة للقيود التى يفرضها الشكل الفنى أو للمنطق الذى يحكم اتساقه . فقد وظف جونز هذه العناصر العنيدة ليثير التساؤلات حول طبيعة اللغة الفنية للوحة ومكانتها ، وليفسح المجال لنشوب علاقة من نوع ما بين اللوحة ومشاهدها ، أى بين العمل الفنى ومتلقيه . وفى هذا الصدد جعل جونز العمل الفنى يخاطب المتفرج ويعبر صراحة عن وعيه بوجوده ونشاطه . ففى لوحة **تانجو** مثلا ، وضع جونز صندوقًا موسيقيًا صغيراً على خلفية كبيرة زرقاء وكتب فى الركن الأعلى للوحة على اليسار كلمة "تانجو" بينما وضع أسفلها على اليمين مفتاحًا صغيراً يبرز من القماش ليديره المتفرج فتنبعث الموسيقى من صندوق موسيقى آخر يختبىء خلف اللوحة. وعن طريق هذه الوسائل استطاع جونز أن يجعل اللوحة تدفعنا إلى إدراك وجود المتفرج أمامها ، ومشاركته الفعلية فى تحقيقها عبر فترة زمنية . ويقول جونز عن هذا:

> **لقد أردت أن أوحي بوجود علاقة جسدية نشطة بين المشاهد واللوحات . ففي لوحة تانجو كان علي المتفرج أن يقترب من اللوحة بدرجة ما حتي يستطيع أن يدير مفتاح صندوق الموسيقي، وكان هذا الاقتراب لا يمكنه من رؤية الشكل الخارجي للصورة[٢١].**

وتنطلق لوحات جونز هذه - مثلها فى ذلك مثل أعمال راوشنبرج "التوليفية" من مبدأ أساسى يقول بأن العمل الفنى لا يكتسب شرعيته من التكامل الشكلى للسطح المرسوم فقط . لقد سعت لوحة "تانجو" إلى استثارة استجابة فعلية من المتفرج تبلورت فى موسيقى رقصة التانجو التى أشارت اللوحة إلى اسمها صراحة وكانت اللوحة فى هذا تتحدى الشروط والحدود التقليدية لفن التصوير ، وتكشف عن الكيان المادى للوحة كشىء حتى تدفعنا إلى إعادة التفكير فى الشروط التى نضعها عند تعريف فن التصوير .

وفى مقالته الهامة والمؤثرة بعنوان **تجميعات وبيئات ووقائع حية**

(Assemblages , Environments and Happenings) التى نشرت فى نيويورك عام ١٩٦٦، وكذلك فى عروض مسرح الواقعة الحية التى قدمها ، قام الفنان المسرحى آلان كابرو (Allan Kaprow)بتتبع الصلات بين عمليتى "التوليف" (Combine) و "التجميع" (Assemblage) فى الفن التشكيلى وبين عروض الوقائع الحية (Happenings) التى يقدمها . وفى معرض رصده لنتائج امتداد فن النحت القائم على الكولاج إلى مجال العروض البيئية (Environmental) يتوصل كابرو إلى أن حرية التطور دون قيود التى يتمتع بها مبدأ التكوين فى الأعمال "التجميعية" يفضى فى نهاية الأمر إلى التشكيك فى فكرة التكوين الفنى كوحدة كاملة . وفى الأعمال الفنية البيئية التى قدمها كلايس أولدنبرج (Claes Oldenburg) ، وروبرت وتيمان (Robert Witman)، وجيم داين (Jim Dine) وكابرو (Kaprow) وغيرهم تجاهل هؤلاء الفنانون الوحدات الشكلية اللازمة لبناء الوحدة الفنية العضوية للعمل ، بل إنهم رفضوا أيضا أن يقدموا للمشاهد على مستوى الرؤية أى وحدة كاملة . وعن توليد مثل هذه الأعمال يقول كابرو :

> **إن المادة المتاحة للفنان (بما في ذلك الطلاء) تنمو - مثل الجزئيات - في أي اتجاه يريده وتأخذ أشكالاً لا نهاية لها . وفي أكثر هذه الأعمال حرية يتخلق المجال البيئي لحظة بلحظة دون قواعد أو فرضيات بديهية مسبقة - كوجود لوحة لها أبعاد معينة في حالة الرسام مثلاً . فالعمل الفني هنا عملية متنامية ، وهو ينمو من الداخل إلى الخارج، وأنا استخدم هذه العبارة استخدامًا مجازيًا فقط وليس كوصف دقيق ، فالأعمال البيئية ليس لها داخل في الواقع ، فهي مساحات يتم تحديدها كشرط لخلق المجال البيئي** [٢٢].

ويتطلب التعرف على التجربة الفنية التى تقدمها هذه الأعمال أن يخطو المشاهد فعليًا داخل الشكل الفنى ، وهو دخول يحمل طابعًا "مسرحيًا" واضحًا بالمعنى الذى تحدث عنه الناقد "فريد" لكنه أيضا كتجربة، يحمل طابع الزوال السريع وإمكانية وقوع

أحداث ليست في الحسبان . وفي هذا الصدد يقول "كابرو" إن حركة الزوار ذاتها داخل البيئة ، وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، يمهد لمزيد من التقاطع بين حضور المشاهد من ناحية ، وبين ما تقدمه البيئة من ناحية أخرى . ونتيجة لهذا التقاطع وما يكشف عنه من أحداث طارئة - كما يقول كابرو :

يمكن إضافة أجزاء آلية متحركة لتيسر إعادة ترتيب أجزاء من البيئة المصنوعة (كما نعيد ترتيب الأثاث) وفقا لما يراه الفنان والزائر معاً . ولما كان بمقدور الزائر أن يتكلم وهو ماحدث فعلاً ، كان من المنطقي إضافة عناصر الصوت والحديث - الآلي والمسجل - إلى العمل البيئي بعد فترة وجيزة . وبعد ذلك أضيفت الروائح أيضا [٢٣].

ولما كانت غالبية هذه البيئات المصنوعة تكوينات مؤقتة ، تُبنى داخل قاعات المعارض الفنية فتتغير شكلها لفترة قصيرة ، كان من السهل استخدام مجموعة جديدة من مواد التشكيل لا تخضع للقيم التقليدية أو التصنيفات التراتبية للشكل في فن النحت . وهكذا استخدم الفنانون - كما يشير كابرو - المخلفات وحطام الأشياء والمهملات والمنتجات سريعة التلف والاستهلاك مثل الخبز وورق المرحاض . وكان وجود هذه المواد في حد ذاته يبدأ عملية تغير وتحول ويمثل "واقعة" أو "حدثا" داخل البيئة . ويرى كابرو أن إدماج عمليات التغير هذه في مشروع العمل الفني "يطرح مبدأ جديداً لشكل فني لا يكتمل أبداً ، ويتكون من أجزاء يمكن فصلها وتغييرها وإعادة ترتيبها نظريًا بطرق عديدة دون أن يضر ذلك بالعمل الفني أدنى ضرر ، بل على العكس تساهم هذه التغيرات في الواقع في تحقيق وظيفة الفنون" [٢٤] .

إن هذه الوسائل والمواد تضع حدود العمل الفني صراحة موضع التساؤل ، وتنبذ أي تعريف لما يليق أو لا يليق بالاستخدام في العمل الفني ، وتطرحه خارج حدود المجال البيئي للعمل وخارج دائرة الكيان المادي المتكامل للعمل بكل مكوناته .

وإذا كانت أعمال "كابرو" تتخذ شكل الكولاج الممتد والمتمدد ، فإن أعمال جورج برشت (George Brecht) - الذى ارتبط نشاطه ارتباطًا وثيقًا بأنشطة جماعة "فلاكساس" (Fluxus) [٢٥] من حفلات موسيقية وإصدارات مطبوعة - احتوت على ألعاب وتشكيلات تجميعية ، فضفاضة ، تتألف من أشياء يمكن إعادة ترتيبها ، بل وأيضا من أشياء لا تحمل توقيعه ، وتُعرض بطرق عديدة منوعة داخل أو خارج الظروف الشكلية لقاعات المعارض الفنية . وفى معرضه الأول الذى أقامه فى نيويورك عام ١٩٥٩ تحت عنوان "**نحو فن الحدث: نسق** (Toward Events : an arrangement) قدم برشت عملاً أسماه "الصندوق" (The Case) وكان عباره عن مجموعة من الأشياء الصغيرة والمعتادة التى عثر عليها الفنان صدفة والتقطها . وقد وصف برشت فى بطاقة الدعوة إلى معرضة الطريقة التى قدم بها هذه الأشياء . ويجسد هذا الوصف موقف برشت من عمله هذا ومن اكتماله الفنى :

"يوجد الصندوق فوق منضدة . يقترب منه زائر أو عدد من الزوار ويقومون بفتحه . يلتقط الزوار محتويات الصندوق ويستخدمون كل منها وفقًا لطبيعته . بعد ذلك توضع المحتويات مرة أخرى داخل الصندوق ويُغلق . يستغرق هذا الحدث مابين عشر إلى ثلاثين دقيقة ويشتمل على كل ما يحدث بين لحظة الاقتراب من الصندوق ولحظة الانصراف عنه" [٢٦] .

ويشبه هذا العمل العديد من أعمال وطبعات جماعة "الفلاكساس" (Fluxus) فى محاولته المتعمده للخلط بين "العمل الفنى" (art-object) واستخداماته . وهو فى هذا يسعى إلى كسر الحدود التقليدية التى تميز بين "العمل الفنى" من ناحية وبين ظرف التقاء المشاهد به ، وفى هذا العمل - كما فى أعمال أخرى عديدة لنفس الفنان - يُعاد تقديم أشياء مألوفة فى الحياة اليومية المعتادة دون تغيير أو مع تغيير طفيف فى شكلها ، ويتمخض هذا عن إثارة التساؤلات حول معنى العمل الفنى وهويته الشكلية وحدوده .

وفى عام ١٩٦١ قدم كلايس أولدنبرج (Claes Oldenburg)عملاً فنيًا بعنوان

"المتجر" (Store) تنبأ فيه بعدد من ممارسات "البوب آرت" (الفن التشكيلى الشعبى) قبل ظهوره ومنها توظيف الصور والأشياء التجارية الشائعة وزيادة طاقة البيئة المصنوعة على المزج بين العمل الفنى ومكان عرضه . لقد استخدم كلايس أولدنبرج فى عمله متجراً حقيقيًا فى شارع "إيست سكَند ستريت" ، رقم ١٠٧ ، فى مدينة نيويورك ، ووضع فيه ما يقرب من ١٢٠ سلعة متعددة مما يستخدم فى الحياة اليومية، أعاد تشكيلها من مواد منوعة وعرضها للبيع . لقد تعامل أولدنبرج مع "المكان الحقيقى" هنا "وكأنه هو نفسه عمل فنى" [٢٧] وكان فى هذا يتنبأ بانهيار الحدود الفاصلة بين العمل الفنى وبين سياقه المادى البحت وبالتالى بين البيئة وبين الأنشطة التى تدور فى محيطها . كذلك كان اختيار الفنان لمتجر على وجه التحديد عاملاً أدى إلى الدمج بين المشاهد والمستهلك ، بين الفنان والبائع ، وبين العمل الفنى والسلعة التجارية . ولعله من الأفضل أن ننظر إلى هذا العمل الفنى باعتباره "حدثًا" (event)- ليس فقط لأنه يضم عدداً من "الأدوار المؤداه" ولكن أيضا لأن المكان الذى يوجه "أولدنبرج" انتباهنا إليه يحمل دلالتين مختلفتين (المتجر والعمل الفنى) مما يفضى إلى انقسام هوية الأشياء والأدوار ، وتمزقها بين هاتين الدلالتين، وإلى نشوب صراع بين المعانى المتضاربة . وهنا تصبح محاولة التمييز الشكلى بين ما يجوز أو لا يجوز فى العمل الفنى أمراً زلقًا ومراوغًا يقاوم أى تحديد نهائى - تمامًا مثل محاولة تحديد المعانى وهوية الأشياء وطبيعة التفاعلات التى يدفعنا الفنان إلى إدراكها . ويبدو لى فى واقع الأمر أن الهدف الحقيقى لهذا العمل، وكذلك معناه ، لا يكمنان فى "ماهية" العمل ذاتها ، ولكن فى قدرته على توليد عدد من القراءات المتضاربة ، والجمع بين إمكانات متصارعة .

وفى تلك الأعمال الفنية التى تناولناها نلمح بزوغ عدد من الاستراتيجيات التى تتوجه بصورة خاصة نحو فنون الأداء ويمكننا اعتبار هذه الاستراتيجيات الخطوة الأخيرة على مسار تفنيد "فكرة العمل الفنى" المنغلق على نفسه أو ذى الحدود الواضحة . وفى أكتوبر عام ١٩٥٩ قدم ألآن كابرو عملا بعنوان : **١٨ واقعة مسرحية (Happenings) فى ٦ أجزاء** ، وكان ذلك فى قاعة "رويبن

جـاليـرى" فى نيـويورك [٢٨] . وفى هذا العـمل اسـتلهم كـابرو "الحـدث" الفنى الذى قدمه چون كيدج (John Cage) فى كلية بلاك ماونتن عام ١٩٥٢ ، واشتمل على أعمال موسيقية راقصة للفنان مرس كاننجهام (Merce Cunningham) راجع فيها بصورة جذرية علاقة التأليف الموسيقى بالرقص ، كما اشتملت على لوحات للفنان راوشنبرج وأشعار وقصائد لكل من تشارلز أولسن (Charles Olsen) ومارى كارولين ريتشاردز(Mary Caroline Richards) [٢٩] . وبعد أقل من أسبوع واحد من تقديم عرض ١٨ **واقعة مسرحية في ٦ أجزاء** ، أقام الفنان برشت معرضه الأول فى نفس المكان (روبن جاليرى) وكان بعنوان **نحو فن الحدث : نسق** (كما سبق الإشاره) ، وفى يناير ١٩٦٠ قدمت نفس الجاليرى على مدى أربعة أيام عروضًا أدائية تشكيلية من تصميم ألان كابرو ، وروبرث ويتمان ورد جرومز (Red Grooms) . وخلال فبراير ومارس من نفس العام قامت قاعة عرض أخرى ، هى جاليرى كنيسة چادسون (Judson) بميدان واشنطون (Washington Square) ، باستضافة معرض بعنوان **نظارات بندقية الشعاع** (The Ray Gun Specs) قدمت فيه أعمالاً تشكيلية حية لكل من كلايس أولدنبرج ، وچيم داين (Jim Dine)، وآل هانسن (Al Hansen) ، وألآن كابرو ، وروبرت ويتمان ، ورد جرومز وديك هيجنز (Dick Higgins).

مذهب الحد الأدني في الفن وكحدث العمل الفني :

إذا نظرنا إلى كل من مذهب الحد الأدنى فى الفن ودفاع "فريد" عن الأعمال الفنية الحداثية يصبح من الضرورى أن نعيد النظر فيهما .

من الواضح أن اهتمام "فريد" بمذهب الحد الأدنى فى الفن وقلقه إزاءه لا يرجع فقط إلى مغازلة أعمال هذا المذهب لطبيعة العرض المسرحى وشروطه - كما فعلت أعمال عديدة فى مجال النحت والتصوير قبل ظهور هذا المذهب - بل ينبع من أن هذا المذهب يربط مابين هذا الغزل للطابع المسرحى وبين سعى الحداثيين إلى اختزال العمل الفنى إلى جوهره الشكلى . فإذا نظرنا إلى مذهب الحد الأدنى فى الفن باعتباره بحثًا عن شكل

نحتى منغلق على نفسه ، نجد أنه يتسق فى نشاطه بوضوح مع نمو النقد الذاتى الذى يميز المشروع الحداثى كما وصفه جرينبرج . ولكن اختزال العمل النحتى إلى مجرد شكل هندسى بسيط فى حالة مذهب الحد الأدنى فى الفن يحمل فى طياته تهديداً بأن يحول مسار نمو النقد الذاتى ضد نفسه . فمن المفارقات الساخرة التى تولدها هذه النظرة إلى مذهب فن الحد الأدنى أن يصبح تقديم هذا المذهب لشكل فنى "لايمكن اختزاله" بأى حال أو تفسيره هو نفسه العامل الذى يكثف الطابع المسرحى لهذا الشكل وذلك لأن الشكل الهندسى يصرف الانتباه بعيدا عن كل ماهو "داخلى" فى العمل وبالتالى كل ماهو "ضرورى" و"صالح" له .

وقد استجاب "فريد" لهذا التهديد الذى طرحته أعمال مذهب الحد الأدنى فى الفن بإعادة النظر فى وصف جرينبرج للمشروع الحداثى وبمراجعة رؤيته (هو نفسه) السابقة للحداثية [٣٠] وإعادة صياغتها . لكن إعادة الصياغة هذه حملت بدورها بعض التناقضات التى تثير الشكوك حول فكرة أن العمل الفنى يكتسب شرعيته من نفسه وفقًا لشروطه الخاصة .

وحتى يميز بين الطبيعة "الحرفية" للأعمال الفنية التى تنتمى إلى مذهب الحد الأدنى فى الفن من ناحية وبين سعى الأعمال الحداثية إلى تحقيق الاستقلال الذاتى قام "فريد" بالتمييز بين مفهوم الوحدة والاكتمال الشكلي للعمل الفنى كشكل وبين مفهوم الوحدة والاكتمال المادي للعمل الفنى كشىء مادى . يقول "فريد" إن علينا أن نفرق ونميز بين "الشروط اللازمنية" لإدراك أى لوحة فنية - ويعنى بها "أقل شروط يجب توافرها لإدراك أن الشىء الذى نبصره هو لوحة مرسومة ، وبين "الشىء الذى يدفعنا فى لحظة معينة إلى الاقتناع بأنه لوحة فنية - أى الشىء الذى ينجح فى أن يحقق نفسه كلوحة فنية . وفى ضوء هذا التمييز يناقش "فريد" وصف "جرينبرج" لسعى الحداثة المندفع نحو المطلق . ورغم ذلك نجده يقول :

> ولست أعني بهذا أن التصوير ليس له جوهر . وانما يعني أن الجوهر - أي الشيء الذي يحملنا علي الاقتناع بأن

ماتراه لوحة فنية - يتحدد بصورة كبيرة وحتمية بالأعمال الهامة في الماضي القريب ، ومن ثم فهو يتغير بصورة مستمرة وفق استجابته لها . إن جوهر فن التصوير ليس مجرد شيء لا يمكن اختزاله . وعلي الأصح فإن مهمة الرسام الحداثي هي اكتشاف تلك القواعد التي من شأنها وحدها أن تؤسس في لحظة معينة هوية عمله كلوحة فنية (٣١).

ويعنى هذا - فى قول آخر - إن الجهد الحداثى ليس سعيًا وراء ذلك الجوهر الذى من شأنه أن يضفى الشرعية على الوسيط الفنى - سواء كان تصويراً أو نحتًا - بصورة نهائية ، بل هو بحث عن خاصية أو قيمة فى إطار مجموعة خاصة من الظروف التاريخية . لكن هذا التفسير الجديد المعدل لمهمة الحداثية - وهو تفسير لايتبناه "فريد" وحده ، بل طرحه عدد من المؤيدين للحداثية وأعمالها مؤخراً (٣٢) - يجعلنا نتشكك فى إمكانية وجود "الجوهر" ، أو أى جوهر ، وبالتالى فى وجود "قاعدة أساسية" وهو ما تفترضه فكرة أن العمل الفنى يكتسب شرعيته من ذاته .

فإذا كان المشروع الحداثى فى مجال التصوير يعنى السعى نحو تأسيس هوية الوسيط الفنى في سياق تاريخى وثقافى معين ، فإن ذلك يُفقد المشروع جانبه الغائى - أى غايته التى تتمثل فى السعى نحو اكتشاف "الجوهر الحى القابل للتطبيق دومًا" لفن التصوير برمته . لكن غيبة هذا الجانب الغائى تفضى إلى الطعن فى صحة فكرة أن العمل الفنى الحداثى هو عمل يكشف الشروط الداخلية التى يكتسب الشكل الفنى شرعيته من خلالها ، وفى ظل هذه الظروف لا يمكننا النظر إلى تاريخ فن التصوير الحديث باعتباره تقدمًا مطرداً نحو ذلك الذى يشكل أساس الوسيط الفنى ويمنحه شرعيته ، بل علينا أن نفسره كعملية بناء وإعادة بناء "للجوهر" . لكن الحديث عن "جوهر" يتم "بناؤه" يوقعنا فى التناقض ، فكأننا نصف "جوهراً" اخترقته شروط غير شروطه ، فأصبح يكتسب شرعيته منها ، بل إن أى عمل يمثل فهمًا خاصًا **لما يمكن** لفن التصوير **أن يكون** - بدلاً **مما كان عليه دائما** - لايستطيع أن يطرح نفسه إلا كإمكانية واحدة وسط إمكانيات متعددة ، وهو فى هذا يعلن تخليه عن فكرة "الجوهر"

نفسها . ونستنتج من هذا أن المعيار الذى يستند إليه "فريد" فيما يتعلق بالفن التشكيلى الحداثى - ذلك "التراث من لوحات الماضى التى تأكدت جودتها للجميع" [٣٣] - ليس مقنعًا تمامًا ولا يمكن التسليم به ، فإذا لم يكن هناك عامل ثابت - **حقيقه** عبر تاريخية تتكشف من داخل فن التصوير - تصبح قراءة تاريخ فن التصوير وتفسيره ساحة للخلاف حول القيمه لا مكانًا لاكتشاف القيمة . وإذا كانت الخصائص التى تحدد **هوية** فن التصوير هى نفسها تخضع للسياق التاريخى وبالتالى للسياق الثقافى ضمنًا ، يصبح معيار "النجاح " إذن أمراً يتعلق **بالمشاهد** كما يتعلق **بالعمل المُشاهد** .

وفى مثل هذه الظروف يصبح المشروع الحداثى مشروعًا متعدد الأوجه ، غير مكتمل وقابل للنقاش والتغيير والمراجعة خاصة بعد انتصار الوعى بالطبيعة العارضة لشرعية العمل الفنى . إن لب العمل الفنى الذى يمنحه الشرعية كما يضعه "فريد" لا ينفصل عن الظروف والفترات التاريخية والافتراضات التى أنتجت شروطه الجمالية الخاصة . والقول بهذا يعنى فى الواقع أن العمل الفنى الحداثى قد فقد أخيراً معناه ، وامتلاكه لحق تعريف نفسه .

العروض التشكيلية الأدائية : خدمة ذاتية (Self-Service) . لـ ألان كابرو (١٩٦٧) وبطاطس المياه * (Water Yam) لـ جورج برشت (١٩٦٢).

وبعد هذه التأملات حول طبيعة العمل الفنى ومراجعة الآراء المختلفة فى هذا الشأن،

وإذا أخذنا فى الاعتبار وصف الناقد "فريد" للطابع المسرحى" فى العمل التشكيلى بأنه إفساد للفن "يعادى المشروع الحداثى" ، يمكننا الآن أن نعرّف الأعمال التشكيلية الأدائية (Performance Art) ** التى انبثقت من الفنون البصرية فى بواكير

*الاسم بالانجليزية هو Water Yam وهو عنوان عبثى على شاكله العديد من العناوين التى شاعت فى تلك الفترة . المترجمة .

** تختلف عبارة Performance Art عن عبارة Performance Arts . فالأولى تشير إلى فرع من فروع الفن التشكيلى الذى استفاد من المسرح والثانية تعنى فنون الأداء بما فيها الغناء والرقص والتمثيل . وكلمة Performance تعنى أيضًا عرضًا مسرحيًا . المترجمة .

الستينات بأنها مراوغات "مابعد حداثيه" للحدود والمعانى المستقرة والتعريفات الثابتة لهوية كل فن من الفنون . وفى هذا المجال تتميز أعمال كل من "ألان كابرو" و"جورج برشت" على وجه الخصوص "بطابع مسرحى" واضح يمثل السمة الرئيسية العامة فيها ويحدد هويتها . وتنبثق هذه الخاصية المسرحية من مراجعة مفهوم العمل الفنى مراجعة جذرية من خلال الاهتمام بالعناصر والعوامل الطارئة ، الدخيلة عليه - تلك العناصر والعوامل التى يسعى العمل الفنى الحداثى على وجه الخصوص فى رأى "فريد" لتجاوزها أو كبتها . ونلحظ فى تطور هذه الأعمال والأنشطة الفنية أن فكرة "العرض التشكيلى الأدائى (Performance) ذاتها تبدو وكأنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بإبراز وبلورة الأحداث التى تحيط "بالعمل الفنى" المزمع ، وتخترق حدوده وتنتهكها . ويجسد العمل الذى قدمه "كابرو" بعنوان "وقائع للمؤدين فقط" ، والعمل الذى قدمه "برشت" بعنوان "سيناريوهات حدث" * ، بوجه أخص ، هذه الاستراتيجيات ، فهما يفسحان المجال عمداً للتشكك فى الأهداف التى يسعيان إلى تحقيقها حتى ولو أدى ذلك إلى تدمير عملية تبلور العرض فى صورة عمل فنى متكامل ومحدد وله خصائصه المميزة .

وفى **خدمة ذاتيه** (١٩٦٧) لـ"ألآن كابرو" - وهو عمل انبثق وتطور بصورة مباشرة- مثل العمل المسمى **وقائع** - من تجربة كابرو السابقة فى مجال الأعمال الفنية التجميعية وعروض البيئة ، نجد الفنان يتبع سياسة تفتيت حادة ، وينثر الأفراد والأحداث كالشظايا فى المكان والزمان . والعمل - وفق ما جاء فى سيناريو العرض المنشور - يشتمل على خمس وأربعين حدثًا ممكنًا : تسعة منها يمكن أن تقع فى بوسطون ، وعشرة فى نيويورك ، وست وعشرون فى لوس أنجليس . ويتحقق كل حدث من هذه الأحداث فى انفصال تام عن غيره ، بينما ينبثق النسق الكلىّ للأنشطة جميعها

اسم العمل هو Event-Scores والمقصود بها بالضبط هو "سيناريوهات" كما جاء فى الترجمة وذلك لأن فنانى العروض التشكيلية الأدائية (Performance Art) قد درجوا على تسمية قائمة الإرشادات والخطوات التى تصاحب أعمالهم وترشد الزائر باسم Score المستقى من الموسيقى ويعنى "النوتة أو المدونة الموسيقية" . ولقد اخترت كلمة سيناريوهات بدلاً من "نوت" أو مدونات لأنها أقرب إلى المعنى المقصود وأسهل وقعا على الأذن . (المترجمة) .

عبر ثلاث ولايات مختلفة خلال مدة تصل إلى أربعة شهور تقريبا . ورغم استقلال كل حدث من الأحداث وعدم اعتماده اعتماداً مباشراً على غيره ، فإن سيناريو "كابرو" (أو مدونته -Score) يسمح أحيانا بتزامن بعض الأحداث في الولايات الثلاثة ، لكنه فى الأغلب الأعم يُبقى الأنشطة منفصلة تماما أو يسمح لها بالتداخل الزمنى جزئيًا . فيبدأ حدث قبل أن ينتهى الآخر . وإلى جانب انفصال هذه "الأحداث" بعضها عن البعض فى الزمان والمكان فإنها تستقل أيضا بموضوعاتها ولا تتصل بعضها بالبعض عبر فكرة أو تيمة أو أى صور فنية واضحة . ففى مدينة نيويورك على سبيل المثال يقول كابرو فى توثيقه لأنشطة أحد الأحداث :

> يقف المشاركون علي جسور خالية ، علي نواصي الشوارع ، يلاحظون العربات المارة . بعد مرور مائة سيارة حمراء يغادرون أماكنهم .

وفي وقت آخر :

> يدخل المشاركون بيتًا خاويًا . يدقون مسامير (إلي منتصفها) في جدران الغرف وأرضياتها وأسقفها . يُغلق باب البيت الخارجي وينصرف المشاركون .

أما في بوسطون :

> فيقوم المشاركون بوضع الورق المقوي ، المغطي بالقار ، حول عدد كبير من السيارات في ساحة انتظار أحد المتاجر الكبيرة ويثبتونه بالحبال .

> وفي يوم آخر يحمل عشرون مشارك أو أكثر آلآت تصوير مزودة بالفلاش ويقومون في نفس اللحظة بالتقاط صور بالفلاش في كل أرجاء نفس المتجر . بعدها يُستأنف التسوق .

وأما في لوس أنجليس :

فتدخل سيارات إلى محطة بنزين . فجأة ينطلق سيل من
الرغاوي البيضاء ينهمر من نوافذ السيارات .

في وسط الطريق يقبل عدد من الرجال صديقاتهم علنا
ويستمرون في هذا ثم يمضون [٣٤] .

إن منهج "كابرو" فى العمل ، بالإضافة إلى القيود التى يفرضها على المشاركين فى المشروع ، تساهم كلها فى تعميق الإحساس بغياب أى ترابط بين هذه المجموعة من الأنشطة - سواء على المستوى المادى أو المعنوى - فهذه القيود تمنع المشاركين فى المشروع من الاشتراك جميعهم فى نشاط واحد يجمعهم ، ولا تسمح لأى مجموعة من الأنشطة بأن يكملها كل المشاركين فيها ، كما تمنع وجود أى بؤرة تركيز للجماعة تساهم فى خلق تجربة جماعية . ويمضى "كابرو" فى تحديد مواصفات العمل فيؤكد أنه "للمؤدين وحدهم" ، وكأنه يقاوم أى بؤرة تركيز قد يشكلها حضور جمهور من المشاهدين . ورغم أن الأفراد الذين يحضرون لمشاهدة عرض **خدمة - ذاتيه** يتحولون على الفور إلى مشاركين فى العمل ، وعليهم الانخراط فى أنشطة محددة ، يتجنب "كابرو" التدريبات (البروفات) تماما ويرفض مبدأ الإعادة . وفى حديث مع الناقد "ريتشارد كوستالانتس (Richard Kostalanetz) نشره الناقد فى كتابه المعنون **المسرح متعدد الوسائل** (نيويورك ١٩٦٨) يقول "كابرو" : "إذا كان يهمكم أن تشاركوا فى لعبتى ، إذن تعالوا إلى لنتحدث فى الأمر وسنقرر آنذاك من سيفعل ماذا . بعد ذلك سنفعل ما اتفقنا عليه" [٣٥] . وحين ينتهى الحدث يرفض كابرو أن يعيده أو أن يكرره أى شخص شارك فيه مرة أخرى ، وهو يؤكد بصورة قاطعة فى مقالته **تجميعات وبيئات ووقائع حية** أن "عروض الوقائع الحية يجب أن تؤدى مرة واحدة فقط" [٣٦] مهما استغرقت من إعداد تفصيلى وحتى وإن تمت وفق قواعد وقيود مسبقة

إن القواعد التى وضعها "كابرو" للمشاركة فى أعماله تبدو وكأن المقصود بها مقاومة أى إحساس بوجود "كل متكامل " فعلىّ أو يمكن إدراكه بسهولة . أضف إلى

ذلك أن طبيعة وهوية الأنشطة المتفردة التى يتكون منها العمل تبدو – هى نفسها – حين تتحقق قلقة أو ملتبسة . فالطريقة التى يصف بها "كابرو" كل نشاط من الأنشطة تسلبها جميعًا وظائفها وتوقع عناصر العرض فى فخ صراع لا حل له . فحين تُجرد الأنشطة التى يتكون منها العمل – وهى أنشطة وظيفية إلى حد كبير – من معانيها وأهدافها المعتادة ، فإنها قد تتحول إلى أفعال اعتباطية لا تنتمى إلى "الحياة اليومية"، وذلك رغم أنها استُعيرت مباشرة من الحياة اليومية وتظل فى بعض الأحيان متأصلة فيها . إن الإطار الذى وضعه "كابرو" لأعماله يطعن فى هوية وقيمة كل فعل من هذه الأفعال بينما يدفعنا بنفس الدرجة إلى الملاحظة الدقيقة لكيفية تمثيلها أو أدائها . وفى مقاله "العروض القائمة على المشاركة" يلفت "كابرو" انتباهنا إلى الأثر الذى يترتب على تعاليمه فيقول :

> **إن أداء أنشطة الحياة اليومية عن قصد داخل العرض لابد وأن يولّد أنواعا غريبة من الوعي . فمادة الحياة اليومية مألوفة إلي درجة لا تجعلنا ندركها . أما أشكال الحياة (إذا جاز هذا التعبير) – أي الأشكال التي تتبدي فيها مادتها فهي ليست مألوفة بما يكفي .** [٣٧]

وحين يؤدي الجمهور الذى أتى ليشاهد "عرض الواقعة الحية" هذه الأنشطة المعتادة، فإن ذلك بدوره يطعن فى شرعية وضعهم داخل إطار العمل الفنى كجزء منه . فالقيام بنشاط ما داخل متجر أو "سوبر ماركت" على سبيل المثال لا يعنى اكتشاف بؤرة تركيز وحيدة أو واضحة فى تجربة فنية ، بل يعنى التكرار الواعى لفعل بسيط منغمس فى مجرى الأحداث اليومية الاعتيادية والعابرة . ومرة أخرى نجد "كابرو" واعيًا بهذا ، ويتخيل حدوث مثل هذا التساؤل حول حدود هذه العناصر . فهو يقول إنه فى عروض الواقعة الحية :

> **تصبح المواد المختلفة والبيئة والنشاط الذي يقوم به البشر هي الصور الأولية ، لا صوراً ثانوية . فالبيئة ليست**

مكانًا تدور فيه أحداث إحدي المسرحيات ... التي تفوق أهميتها أهمية البشر... فالحدث والبيئة يتجاوبان تجاوبًا مطلقًا (٣٨) .

وحين تُنتزع هذه الأنشطة من سياقاتها المعتادة ، وتتجرد من أهدافها المألوفة ، فإنها تتيح الفرصة للأحداث الطارئة ، التى لم تكن فى حسبان الفنان وتقع خارج إرادته ، لأن تصبح فى بؤرة الانتباه . وحين يحدث هذا ، تصبح حدود العمل ، بل وإمكانية وضع حدود حول عناصره ، موضع تساؤل وتشكك .

ورغم ذلك فإن هذه الاستراتيجيات لا تعنى أن **خدمة - ذاتيه** مجرد عمل يناقض فكرة "العمل الفنى" ، بل تحمل دلالة إيجابية ، تتمثل فى الإشارة إلى العمل "ككلٍّ" - رغم تشتت عناصره وبؤر تركيزه - فهى استراتيجيات تسعى إلى مناقشة واختبار كل المعانى وتعريفات الهوية المطروحة وإلى اقتناص الأحداث بين إمكانات دلالية متعددة . وعن **خدمة - ذاتيه** يقول "كابرو" :

بدت كثير من الأفعال والأحداث وكأن شخصًا يلقي إلي العالم بأشياء ثم ينصرف إلي شئونه الخاصة . وكان العمل كله يتأرجح علي الحافة بين الفن والحياة ، فلم يكن فنًا بالضبط ولا الحياة بالضبط (٣٩) .

ورغم هذا الخلط المتعمد فى **خدمة - ذاتية** بين الفن والحياة ، وإرباك هوية العمل ككيان مستقل واضح المعالم ، فإن القيود التى وضعها "كابرو" للعمل تستشرف نوعًا آخر من الاتساق والتماسك - نوع يتأسس على المشاركة فى الوظيفة أو الهدف ، وبالتالى على أسلوب ونوعية مساهمة المشارك النشطة فى العمل وانخراطه فيه .

فالعمل فى البداية يستحضر عبر الأنشطة التى ينخرط فيها المشاركون فكرة "الخدمة-الذاتية" بصورة ما ويجسدها فعليًا . فمن بين "الأنشطة المتاحة" التى يصفها "كابرو" أنشطة تدور فى أماكن يقوم فيها الإنسان عادة بخدمة نفسه ، فمثلاً :

في أحـد قطارات مـتـرو الأنفـاق تنفـجـر مـجـمـوعـة من المشـاركين في الصـيـاح قبل مـغـادرة القطار ، ثم ينصـرفـون علي الفور .

يقف بعض المشاركين في ممرات أحد مـتاجر السوبر ماركت ويأخذون في الـصفير . بعد بضعة دقائق يستأنفون التسوق .

يقف بعض المشـاركين في الكبـائن الزجـاجيـة العامـة المجـهزة بفـونوغـرافات تعـمل بالعملات ، ويديرون الاسطوانات ويستمعون إليها - ينظرون إلي بعضهم البعض عبر الزجاج ويرقصون .

بعض المشاركين يصفرون لحنًا في مصعد مزدحم بأحد المباني الإدارية .

يقف بعض المشـاركين داخـل أكشـاك الـتـليفـونات الـعامـة ويتـناولون السندوتشـات ويشربون الصودا بينما يراقبون العالم من خلف الزجاج [٤٠] .

وفى كل من أماكن الخدمة الذاتية هذه يقوم المشاركون بصنع أدوارهم بأنفسهم ، فهم لا يلتزمون بنمط واحد من الأفعال بل يقدمون خدمة لأنفسهم وينخرطون فى أسلوب سلوك عام يتحدد وفق المكان والهدف والوسيلة . وفى أحيان أخرى يقوم المشاركون أنفسهم باختيار ما يفضلونه من قائمة الأنشطة المنصوص عليها . فمثلاً :

علي كل فرد أن يرصد حدوث

إما إشارة من شخص ما

أو إضاءة النور في أحد النوافذ

أو عبور طائرة في السماء فوقه مباشرة

أو هبوط حشرة طائرة إلي جواره

أو مرور ثلاث دراجات آلية واحدة تلو الأخري [٤١] .

وتتبنى قواعد كابرو مبدأ تداعى الصور والأفكار هذا وتوسع من نطاق حدوثه . ففى سياق وصفه لقواعد هذا العمل للفنان المسرحى "ريتشارد شِشنر" (Richard Schechner) يقول "كابرو" :

> كانت كل الأحداث التي تضمنها العمل من نوع الخدمة الذاتية – وكان للمشارك الحق في اختيار العدد الذي يرغب في المشاركة فيه – حتي ولو كان حدثًا واحدًا . وإذا حدثت ظروف طارئة تمنعه من المشاركة – كما يحدث عادة في فصل الصيف – كان من حقه أن يلغي التزامه وينسحب ، وأن يختار حدثًا بديلاً يشارك فيه فيما بعد [٤٢] .

ورغم أن "كابرو" يحدد العدد الكلّى للأحداث المختلفة التى تدور فى كل ولاية ، فإنه لايحدد عدد مرات حدوثها أو تكرارها ، أو الوقت التى تحدث فيه أو تستغرقه . لكنه فى نفس الوقت يؤكد أن مجموعة الأحداث التى اشتملت عليها **خدمة – ذاتية** كانت – رغم غياب عناصر الترابط والتماسك بينها – "مبرمجة بطريقة تسمح لكل المشاركين فى حدث ما أن يعلموا بالضبط كل ما يجرى من أحداث أخرى فى نفس الوقت" [٤٣] .

وهكذا كانت قواعد "كابرو" تضمن تحقيق التوازن بين تورط المشارك جسديًا فى أحد الأحداث ، ومساهمته المباشرة فى بدء أنشطته ، وبين إدراكه للأنشطة الأخرى التى تحدث فى أمكنة أخرى . وهذا التوازن يسعى إلى توزيع انتباه المشارك فى الحدث بين الأفعال التى يقوم بها داخل الحدث ، وبين الأفعال التى يعلم أنها تحدث فى مكان آخر، أو حدثت بالفعل ، أو على وشك الحدوث. ويؤكد "كابرو" فى مقاله **تجميعات وبيئات ووقائع حية** أنه :

> **بالرغم من أن المشارك لا يتمكن من المشاركة في كل الأحداث والتواجد في كل المواقع في نفس الوقت ، فهو علي دراية بالنسق الكلي الشامل وإن لم يعرف التفاصيل .وهو – مثل عضو في . شبكة جاسوسية عالية – يدرك أن إخلاصه في أداء مهامه سوف يكون له صدي في المهام التي يقوم بها زملاؤه في أماكن أخري ، وسيسهم في تحديد صورتها النهائية [٤٤] .**

إن استراتيجيات "كابرو" تبدو وكأنها مصممة لشدّ انتباه المشارك فى جهتين مختلفتين فى نفس الوقت ، وهى فى هذا تسعى إلى تذويب هوية العمل المزمع عن طريق دحض وتكسير أى إحساس بوجود **كل** متكامل" ، أو بوجود ترابط مادى أو فكرى بين جزئيات العمل . ورغم ذلك ، فإن عملية التكسير هذه تصاحبها – فى مفارقة واضحة – عملية بناء يقوم بها "المشاهد – المشارك" الذى يدفع العمل بجهده نحو التحقق . بل إن هذا "**المشاهد – المشارك** ما أن يقبل الدعوة إلى المشاركة فى العرض حتى يتحول إلى عامل هام ومؤثر ليس فقط فى إنتاج العرض بل أيضا فى تلقيه ، وبالتالى فى إمكانية وجوده ذاتها . ويشير تصور "كابرو" لتجربة المتلقى إلى هذه النقطة حين يقول : "إن معرفة المشارك لسيناريو العرض والواجبات التى عليه أن يقوم بها مسبقًا تجعله جزءًا حقيقيًا وضروريًا لا يستطيع العمل أن يتحقق دونه" [٤٥] . والمشاركة فى مثل هذه اللعبه تعنى المشاركة لمرة – ومرة واحدة فقط – فى عملية بناء – بناء لعبة هى لعبة بناء "عمل فنى" . لكن قواعد اللعبة التى وضعها "كابرو" لتنظيم المشاركة فى بناء عرض **خدمة – ذاتية** لا تسمح **للمشاهد – المشارك** بالوصول إلى قرار نهائى بشأن عناصر العمل أو حدوده ، أو ما ينبغى الإلتفات إليه كجزء من العمل وما ينبغى إهماله كشىء عارض . فبينما تدفعنا هذه القواعد بصورة متكررة نحو تعريف حدود العمل فإنها فى نفس الوقت تعطّل هذا التعريف وتدفعنا إلى تأجيله . ولهذا ، ربما كانت أفضل طريقة لتناول عرض **خدمة ذاتية** هو أن ننظر إليه كعملية تحريض على إتخاذ عدد من الخطوات المرسومة التى تهدف إلى تحقيق "عمل" من نوع ما ، وأيضا ، وفى نفس الوقت ، كمجموعة من الاستراتيجيات التى تؤجل انتهاء هذا

العمل واكتمال معناه ، وبالتالى تعريف هويته . فعرض **خدمة – ذاتية** – كما قدمه "كابرو" ليس سوى مجموعة من القواعد التى تعدُ حين تنشط من خلال المشاركين بتحقيق عمل من نوع معين ، لكنها تعمل فى نفس الوقت على تأجيل اكتمال العمل المزمع بأى صورة نهائية ، أو وضع نهاية من أى نوع لعملية تحقيق العمل نفسها .

وإذا كان "كابرو" قد تمكن من خلال القواعد التى وضعها من التحكم بصورة مباشرة فى النسق الشكلى للأنشطة والأحداث فى **خدمة – ذاتية** ، فإن جورج برشت يتجنب مثل هذا الإطار من القواعد المنظمة تمامًا من خلال تدوين العمل على عدد من البطاقات المنفصلة (Event-Cards) ولهذا لاتشى هذه البطاقات – أو "نُوَت" العمل (Scores) – باهتمام خاص بتدمير أو تعطيل اكتمال العمل ، بل تبدو وكأنها تحاول اقتناص انتباهنا وتوجيهه إلى اللحظة التى تحمل وعد ميلاد عمل ما والتى تمثل الخطوة الأولى على طريق اكتماله .

وفى عمله المسمى **Water Yam** الذى نشرته جماعة "فلاكساس" لأول مرة عام ١٩٦٢ [٤٦] وجاء فى صورة صندوق يحوى مجموعة البطاقات التى دُوِّن عليها سيناريو العمل ، كانت معظم البطاقات هزيلة مختصرة ، وبالتالى عرضة للتفسير على أكثر من وجه . فالبطاقة المعنونة **ثلاثة أحداث مائية** – على سبيل المثال (وكان طولها خمس سنتيمترات ونصف وعرضها خمس سنتيمترات) يمكن قراءتها كقصيدة أو كتعبير بسيط . لكنها تبدو فى نفس الوقت أقرب إلى قائمة أو وصف لعملية تغيير ، وهى أيضا تحمل ملامح السيناريو ويمكن اعتبارها مشروعًا لعرض يتضمن ثلاثة أنشطة ترتبط "بالثلج" و"الماء" و"البخار" ، أو دعوة لتركيز الانتباه على ثلاثة أحداث أو وقائع من نوع معين . وحين ننظر إلى البطاقة باعتبارها سيناريو فإنها تبدو أكثر ابهامًا وعرضة لتعدد التفسيرات فكأنها مثير أو حافز غامض لفعل أو حدث ما لم تتضح ملامحه بعد . ولأن البطاقة تثير كل هذه التكهنات فإنها تطعن فى اكتفائها الذاتى وتفسح المجال صراحة لنشاط المتلقى فى تحديد هويتها .

وهكذا ، وبدلاً من أن تفرض وجودها كشىء محدد ، تظل بطاقة **ثلاثة أحداث**

ماثية في حالة انتظار واضحة للتفسير وكأنها ترحب بأى من الخصائص - أو كل الخصائص التى قد ينسبها إليها القارىء أو الناظر أو المؤدى . بل إن هذا "الانفتاح" على التفسيرات المختلفة قد يكون فى حد ذاته عاملاً يتدخل فى تحديد الاستجابات المختلفة التى يولدها ، ومن ثم يثير الوعى بالطبيعة العارضة لأى تفسير خاص لما تحمله البطاقة من كلمات . ومن المحتمل أن يعوق هذا المستوى من الغموض إمكانية حدوث أى استجابة واحدة أو بسيطة فيترك القارىء فى حيرة من أمره لايدرى كيف يستجيب بصورة فعالة لشىء ينقصه التعريف إلى هذا الحد .

وتساهم تعليقات برشت نفسه فى تكثيف هذا الغموض . فهو يعلن فى حديث مع الناقد هنرى مارتن أن بطاقاته لا تملى على القارىء أى شىء ويقول : "أنا لا أطلب شيئًا . إننى أفضل أن أترك أكبر قدر من الحرية للجميع" [٤٧] ولكنه رغم نفيه لفكرة وجود أى استجابة خاصة تمليها البطاقات ، يعلن أيضا أن هذه الألعاب ليست مكتفية بذاتها . وهو يشير إلى البطاقات التى يتكون منها عمله المسمى **Water Yam** باعتبارها "نوتٌ" أو "سيناريوهات" (Scores) أو "بطاقات - حدث" (Event-Cards) [٤٨] ، كما أعلن بصورة قاطعة أن "الحدث" فى كل أعماله - سواءً جاءت فى صورة بطاقات لأحداث أو أشياء ملموسة - "هو دائما حدث مقصود أو مضمر" [٤٩] . ويقول الناقد هنرى مارتن (Henry Martin) الذى وثق أعمال برشت فى كتابه **مقدمة لكتاب جورج برشت عن القدح فوق النار** (ميلانو ١٩٧٨) أنه من الضرورى أن نجد شيئًا "نفعله" بالأعمال التى يقدمها لنا برشت حتى يتسنى لنا فهمها .

فأعمال برشت تتعلق باللحظات التي ينشط فيها العقل ويكون خلاقًا ومستقلاً . إنها أعمال لا يمكن تذوقها عن طريق الإدراك السلبي لكيانها المادي وحسب . فهي تقاوم هذا ، وتحقق معناها ووظيفتها من خلال ما يمكن أن يفعله المرء بها - أي علي أساس العلاقة التي يمكن للمرء أن يخلقها معها . وهي تظل معتمة ، خالية من المعني حتي يقرر الإنسان أن يتعاون معها تعاونًا فعليًا [٥٠] .

علامتين
TWO SIGNS
SILENCE صمت
NO VACANCY
لا أماكن خالية

ثلاثة أحداث مائية
THREE AQUEOUS EVENTS
Ice ثلج
Water مياه
SILENCE صمت
Steam بخار
Summer 1961 صيف ١٩٦١

THREE YELLOW EVENTS
ثلاثة أحداث صفراء

I * Yellow أصفر
* Yellow أصفر
* Yellow أصفر

I * Yellow أصفر
II * Yellow صوت مرتفع
III * Yellow أحمر

to Rose إلى روز
Spring 1961 ربيع ١٩٦١
G.Brecht ج . برشت

حدث فى كلمة
WORD EVENT

* EXIT
خروج

G.Brecht
Spring 1961
ج . برشت
ربيع ١٩٦١

George Brecht , cards from the Water Yam,
originally published by Fluxus (New York,1962).
بطاقات من عمل چورچ برشت المسمى Wate Yam ، نشرتها لأول مرة جماعة فلاكساس فى نيويورك عام ١٩٦٢ .

إن أي وصف للطبيعة الشكلية للبطاقات يجعل "العمل" الذى قد تشير إليه أبعد منالاً، أما التعاون معها فقد يتمخض عن "حدث" أو يمهد له . لكن "الحدث" هنا لايعنى حدثًا بالمعنى المسرحى على وجه الخصوص أو نشاطًا " غير مسرحى" أو موسيقى أو حتى فعلاً شخصيًا . فكما يقول برشت : "إننى لاأعنى بكلمة حدث أكثر من معناها المعجمى"[٥١] ، فهى قد تشير إلى "شىء يحدث" ، وبهذا المعنى قد تتضمن أى من المعانى السابقة - المسرحية والموسيقية ..الخ - أو تشير إليها جميعها . ويبدو من هذا أن تعاون القارىء أو المشاهد بصورة فعلية مع ما يقدمه برشت لا يقتصر على تحديد الشروط الخاصة لكل بطاقة يتعامل معها ، بل يشمل أيضا تعريف الهوية أو الهويات الشكلية للحدث الذى يسفر عنه هذا التعاون .

وقد قام برشت نفسه بترجمة بطاقة ثلاثة أحداث مائية إلى "أحداث" ، فقدمها في صورة فيلم قام بتمثيله بنفسه[٥٢] - كما يذكر "هنرى مارتن" ، ثم قدمها في صورة عرض مسرحى وصفه "مايكل كيربى" (Michael Kirby) ضمن العروض المختاره التى تناولها فى كتابه **وقائع مسرحية (Happenings)** (نيويورك ١٩٦٥)، وفى هذا العرض قام برشت بصب المياه فى ثلاثة أكواب[٥٣] . ويعكس هذين العملين عملية التعاون بين البطاقة والقارىء التى تحدثنا عنها . ويذكر لنا برشت مثالاً آخر استخدم فيه "بطاقة الحدث" نفسها (Event-Card) كأساس لإنتاج شىء ملموس هو فى نفس الوقت سيناريو وحدث . وكان هذا الشىء عباره عن :

"لوحة خاوية تحمل فى ركنها العلوى الأيسر كلمة جلاس" * وفى مقابلها على اليمين أسفل اللوحة كلمة "بيوى"(بخار بالفرنسية) ** . وفى منتصف اللوحة يتعلق

---

* يستخدم برشت الكلمة الفرنسية "Glace" التى تحمل عدداً من المعانى فهى تعنى ثلج ، وأيس كريم ، وأيضا نافذه زجاجية .

** يستخدم برشت كلمة "Buee" الفرنسية التى تعنى بخار الماء حين يتجمع على زجاج النوافذ أو المرآة حين يتنفس الإنسان أمامها . (المترجمة) .

كوب ممتلىء إلى منتصفه بالماء . وهكذا كان العمل فى آن واحد سيناريو وترجمة لبطاقة ثلاثة أحداث مائية وأيضا حدثًا لأن تبخر الماء فى الكوب شيئًا يحدث (٥٤) .

أما استجابة "ألان كابرو" لنفس البطاقة فكانت مختلفة ، لقد تمخض تعاونه معها عن حدث تمثل فى أن صنع لنفسه "قدحًا من الشاى المثلج اللذيذ واحتساه وهو يفكر فى البطاقة " كما ذكر فى مقالته عن "العروض الأدائية غير المسرحية" (٥٥) .

ويرى "هنرى مارتن" أن الحدث الذى ينتج عن الاستجابة الفعلية لبطاقة ثلاثة أحداث مائية يمكن أن يتخذ أى شكل على الإطلاق ، وسيكون هذا الشكل مناسبًا وصحيحًا فى كل الأحوال ، ويقول :

> إن عملاً مثل هذا ... يظل فى حالة وجود مستمر مهما تغيرت أشكال وأنماط استجابة الوعي الإنساني له . فقراءة العمل في حد ذاتها هي تحقيق للعمل في صورة حدث ، وينطبق هذا أيضًا علي مجرد التفكير في العمل ، ويستطيع المرء أن
>
> يفكر فيه كثلاث كلمات أو ثلاثة أصوات أو ثلاثة كيانات مادية، والاستجابة إليه يمكن أن
>
> تكون تجربة شفاهية أو سمعية أو حسية أو بصرية أو مذاقية أو أي نوع أخر من التجارب ، كما يمكن أن تستغرق التجربة أي فترة زمنية وأن تتخذ أبعادًا مختلفة لا حصر لها (٥٦) .

إن برشت حين يقدم بطاقة - أو سيناريو - بكل هذا الغموض إنما يخلق حافزاً على الحركة فى اتجاه التفسير وإكمال المعنى ، لكنه أيضا ، وفى نفس الوقت ، يتدخل لتأجيل ودرء خطر أى تفسير نهائى . فمن الواضح مما سبق أن أى اختيار فردى لدلالة العمل لا يستطيع أن يقدم التفسير النهائى لبطاقة ثلاثة أحداث مائية ، وذلك بالرغم من أنها تطرح نفسها "كعمل" ينتظر التحقيق - أى كمشروع لعمل . فأيًا كان اختيار القارىء لدلالتها أو استجابته الفعلية لها ، تظل إمكانية وجود خيار آخر

واستجابة مخالفة أمراً وارداً مما يهدد بتغيير مسار السعى نحو تحقيق دلالة العمل فى نفس اللحظة التى يبدأ فيها هذا المسار . وفى مقال بعنوان "جورج برشت : فن متعدد التضمينات" يقارن الناقد "يان فان دير مارك" (Jan Van der Marck) هذا الملمح لأعمال برشت بنظرة الفنان التشكيلى مارسيل دو شامب (Marcel Duchamp) (١٨٨٧-١٩٦٨) إلى المشاهد للعمل الفنى ودوره فيقول :

> **إن فكرة دو شامب التي تقول بأن المشاهد هو الذي يحقق اكتمال العمل الفني تصبح في تفسير برشت لها فكرة تصوّر المشاهد في حالة محاولة دائمة لإكمال العمل - وكأنه سيزيف الأسطوري الذي لا ينجح أبداً في اتمام المهمة أو في طرح فكرة تحقيقها جانباً (٥٧) .**

ومثل هذه الدعوات المتكررة للقارىء أو المشاهد لاكتشاف تفسيره الخاص لمعنى وهوية الأشياء تتخلل كل أعمال برشت ، فهو يضع فى سياق أشياء كثيرة منوعة علامات تجسد المكانة التى يود أن يسبغها على الجوانب المختلفة لعمله . وعن هذا يقول :

> **تتساوي عندي كل الأجزاء المختلفة للعمل . فأنا أنظر إلي أعمالي باعتبارها أحداثاً ، ووظيفة العلامات هي خلق إمكانية تحقق الحدث . فحين تدخل إلي غرفة وتجد علامة تقول ممنوع التدخين عليك أن تتخذ قراراً . واتخاذ أي قرار هو في حد ذاته حدث (٥٨) .**

إن الكيان المادى لمثل هذا العمل الفنى لا يمكن فصله عن حدث قراءته . ورغم أن البطاقات الأخرى المنشورة تحت عنوان **Water Yam** تختلف فى آليتها كعلامات عن ثلاثة أحداث مائية ، فإنها تظل متوازيه معها . فاكتشافها كأشياء - ككيانات مادية - يعنى أن المشاهد قد أقام علاقة معها ، أو توصل - فى تعبير برشت - إلى

"اتفاق" . ولما كانت هذه الأعمال لا تتمتع بهوية مستقلة ، فإن ذلك يعنى ضمنًا أن المشاهد بدوره لا يمكن أبداً أن يكون محايداً ، وأن يولى اهتمامه لشيء يظل منفصلاً عنه بطريقة أو بأخرى . وفى تعقبه لفكرة "الاتفاق" بين العمل ومتلقيه يحاول برشت أن يحول بؤرة التركيز فى عمله بعيداً تماماً عن الكيان المادى للعمل كشىء له خصائص معينة كامنة فيه وأن يجعل مركز نشاطه مجموعة العلاقات المتغيرة التى تربطه بالمتلقى والتى تنشط وفق نمط المثير والاستجابة . ومن ثم فإن أنشطة برشت تتأسس على فكرة أن فعل الرؤية هو فعل إنشاء وتشكيل يجعل المشاهد مسئولاً عن الشىء الذى رآه . وفى حديثه مع هنرى مارتن ينتهى برشت إلى أنه :

> بالنسبة لي لا يوجد شيء أو عمل بمعزل عن اتصال الناس به. فليس هناك شيء حقيقي في مقابل فكرتنا عن هذا الشيء. فالشيء الحقيقي الموجود هو الشيء الذي أدركه في لحظة معينة والذي يوجد بالنسبة لي . وفي لحظة أخري قد يتغير نفس الشيء بالنسبة لي فيغدو شيئًا آخر (٥٩) .

وهنا يصبح فصل العمل عن المشاهد أمراً مستحيلاً ، كما لا يمكن اعتبار الفن حالة خاصة - أى شيئًا مكتملاً فى ذاته ومبرراً لنفسه ، بل يصبح أثراً ينتج عن "الاتفاق" بين العمل ومتلقيه - أى نقطة تتحدد وفق عمليات التفاوض المتغيرة وتخضع لها . والفن وفق هذه النظرة ، وكذلك الأعمال الفنية ، ليست مجرد "أشياء"، بل هى وقائع وأحداث لا يمكن أن ننسب هويتها إلى عمل الفنان وحده أو إلى تلقى المشاهد لها وحده. واتساقًا مع هذا لا يركز برشت اهتمامه بالدرجة الأولى على "العمل الفنى" بل على شبكة العلاقات التى تتولد فى سياقها فكرة "العمل الفنى نفسها كفكرة ، والتى تضفى على شىء من الأشياء صفة العمل الفنى أو تنفيها عنه . وفى حوار مبكر مع الفنانين "مارسيل ألوكو" (Marcel Alocco) و "بن فوتييه" (Ben Vautier) عام ١٩٦٥ قال برشت إن "كل إنسان مخلوق مبدع ... إننى لا أسأل نفسى أبدا إذا كان ما أفعله فن أو لا فن . إنه نشاط ، هذا كل ما فى الأمر" (٦٠) .

إن سيناريوهات برشت التى تصرح بعدم اكتمالها وتسعى إلى تأجيل هذا الاكتمال تقاوم فى كل هذا فكرة أنها قد تقدم أو تنتج "عملاً" ماديًا ملموسًا ، بأى معنى من المعانى ، أو حتى تمهد له .لكن هذه المراوغة لأى تحقق نهائى تتم من خلال الاهتمام بعملية "الاتفاق" بين الشىء ومشاهده ، وهى العملية التى يعتمد عليها تحول الشىء إلى "عـــمل فنى" . وبناءً على هذا نخلص إلى أن هذه "النوَت" أو المدونات أو السيناريوهات (Scores) لا تمثل محاولة لاستثارة نشاط ما يحقق هدفًا معينًا ، بل محاولة لإظهار كل ما يعتمد عليه العمل فى وجوده ، لكنه لايستطيع احتواءه ، ولعرقلة وإظهار الحركة نحو "حدث" تعريف هويته وتحديدها . إن مثل هذه الأنشطة تجسد محاولة لاقتناص العناصر المتغيرة وغير المتوقعة التى تراوغ العمل الفنى الذى "يكتسب شرعيته من نفسه" وتتجنبه ، وتشتبك مع تلك الأحداث والمعاملات والمفاوضات التى تستشرف - حرفيًا - فنا تختلف عليه الآراء ويقع على "الخط الفاصل بين الفن والحياة" . وفى حالة برشت ، تحتل مثل هذه العناصر الهشة مركز اهتماماته تمامًا فيما يبدو . وهو يعبر عن هذا فى حوار مع الناقد م.نايمان (M.Nyman) حين يقول :

> أصوات لانكاد نسمعها ومناظر لا نكاد نتبينها - هذا هو فن الخط الفاصل بين الفن والحياة . انظر أي طريق يسلك (إنه فن يمكن أن تخطئه العين وتظنه الحياه) (٦١) .

الفصل الثالث
التطلع إلى اجتياز حدود الشكل:
فورمان، كيربى، ويلسون.

إذا كانت المحاولات والمناظرات التى دارت حول طبيعة "العمل" الفنى الذى ينتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن " قد قدمت لنا عدداً من وجهات النظر التى يمكن من خلالها تفسير محاولات "مابعد الحداثة" لتحريف حدود "العمل" باعتبارها خطوات مختلفة على طريق الولوج بالعمل التشكيلى إلى مجال العرض المسرحى ، فإن الأشكال والمناهج التى تبنتها الأعمال النحتية "المُسَلْسَلة" (Serial) - أى التى تتشكل من سلسلة من الجزئيات المتوالية التى تكمل بعضها البعض - أو الأعمال النحتية التى تنتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن " توفر بدورها منطلقات لتحليل وتفسير التطورات التى حدثت فى مجال الممارسة المسرحية من منظور مابعد الحداثة .

إن أعمال كل من "ريتشارد فورمان" (Richard Forman) ، و "روبرت ويلسون" (Robert Wilson) ، و"مايكل كيربى" (Michael Kirby) تفصح عن اهتمام واضح بالنسق الشكلى والبنائى فى مجال أكثر تقليدية هو مجال المسرح . فإذا نظرنا إلى هذه الأعمال - أو العروض المسرحية (presentations) - فى ضوء النماذج المألوفة للدراما الإيهامية (Re-presentational Drama) يمكننا اعتبارها تراجعًا عن "المضمون" لصالح رفع راية "مذهب شكلى جديد" (New Formalism)[1] ، وتركيزاً متنامياً ، مستغرقًا فى ذاته ، على الشكل والبناء فى حد ذاتهما . لكننا حين ننظر إلى هذا النفى والإنكار "للمضمون" فى ضوء ممارسات الفن التشكيلى المنتمى إلى مذهب الحد الأدنى فى الفن فإنه لا يصبح علامة على الإيمان بالطبيعة المستقلة تمامًا للشكل ، بل يتبدى كمحاولة لعرقلة جهد المشاهد فى تفسير العرض المسرحى ودفعها بقوة على الارتداد إلى نفسها - أى كمحاولة لدفع المشاهد إلى تأمل عملية المشاهدة والتفسير ذاتها . ومثل هذه الاستراتيجيات لا تطعن

فقط في إمكانية وجود شكل "مستقل قائم بذاته" ، بل تنتمي إلى عملية تشكيك مركبة تتناول الوسائل التي توظفها هذه العروض في تشكيل نفسها وكذلك القراءات المتعددة التي تبدو وكأنها تتيحها .

إن أي مقارنة بين أعمال "كيربي" و "ويلسون" و "فورمان" وبين ممارسات ومفردات الفن التشكيلي الذي ينتمي إلى مذهب الحد الأدنى في الفن تكشف - على أكثر المستويات مباشرة - عن علاقات واضحة وصريحة بينهما . فمن الواضح أن أعمال "مايكل كيربي" الأخيرة في مجال المسرح قد تأثرت إلى حد بعيد بأعماله السابقة في مجال الفنون البصرية . لقد انغمس "كيربي" كفنان تشكيلي في تيار الأعمال المسلسلة في التصوير والنحت وكذلك في تيار الحد الأدنى في الفن التشكيلي بعد اشتراكه في عدد من عروض "الوقائع الحية" (Happenings) ، وبعد إدراكه لشرعية "التخلي عن صنع القرار الجمالي" [٢] من خلال تعرفه على منهج الصدفة في التأليف كما وظفه المؤلف الموسيقي "جون كيدج" (John Cage) . وفي أعماله التي أنتجها في إطار "الورشة البنائية" (التي تأسست عام ١٩٧٥ بعرضه المسمى **ثمانية أشخاص**) طبّق "كيربي" أساليبه "المنهجية" في التكوين التشكيلي على العرض المسرحي .

ومن ثم نجده في أعمال لاحقة ، مثل عرض **أول علامات التفسخ** (١٩٨٥، يبدأ بمشروع مسرحية تنتمي إلى الأسلوب "الواقعي" لكنه يُخضع عملية توليد العرض لمجموعة من القواعد الصارمة ، بل والمركّبة المعقدة في أحيان كثيرة ، وذلك حتى يمنع تحقُّق العمل وفق تصوره المبدئي في كل جوانبه ، ويضمن في الوقت نفسه احتلال الشكل والبناء لمركز الصدارة في العمل . أما "ريتشارد فورمان" فقد وجد في ممارسات الفن "النظامي" ، وفي الدلالات المضمرة لأعمال مذهب الحد الأدنى في الفن ، سبيلاً وضحت له طبيعة وخصائص العمل الفني الذي ينتمي إلى مصادر متعدده . فقد تأثر "فورمان" في أعماله الأولى ببعض صناع الأفلام والمخرجين السينمائيين من أمثال "جوناس ميكاس" (Jonas Mekas) و"جاك سميث" (Jack Smith)، وكذلك بآراء "إيفون رينر" (Yvonne Rainer) [٣] حول العرض المسرحي ، وبأعمال عدد من "الشعراء والأشخاص الذين لا ينتمون إلى مجال المسرح"[٤] . لذلك جاءت هذه

الأعمال سعيًا منظمًا إلى قلب قواعد "الممارسة السليمة" التى اكتسبها "فورمان" أثناء تدريبه على فن الكتابة المسرحية . وحين عرضت مسرحيته وجه ملائكي عام ١٩٦٨ ، وكانت باكورة إنتاج مسرحه المسمى مسرح الهستيرية الوجودية أو الأنطولوجية (Ontological- Hysteric Theatre) ، قال "فورمان" فى هذا الصدد :

> بدأت بمذهب الحد الأدني في الفن إلي جانب بعض الأفكار التي استقيتها من الكيمياء القديمة ... كانت هذه أهم العناصر في البداية ... كان العمل أشبه بعملية مزج المواد وإعادة مزجها، وتسخينها إلي درجة الغليان ثم إعادة تسخينها وتكرار هذا مرات ومرات [٥].

أما أعمال "روبرت ويلسون" فتختلف عن أعمال كل من "كيربى" و"فورمان" فى مصادرها ، فهى تنتمى فى عدد من جوانبها الهامة إلى مصادر غير فنية على الإطلاق. فرغم أن ويلسون درس فن التصوير فى باريس عام ١٩٦٢ ثم تدرب علي فن العمارة فى نيويورك إلا أن تجربة شفائه فى أواخر فترة مراهقته من تعثر فى النطق على أيدى راقصة تدعى "مسز بيرد هوفمان" (Mrs. Bird Hoffman) قد لعبت دوراً هامًا فى تكوينه كفنان ، وهو دور لا تقل أهميته عن دراسته للفنون البصرية . وقد عمل ويلسون إبان دراسته الأكاديمية مع الأطفال فكان يعلمهم فن المسرح ويشرف على تنفيذ مشروعات العروض التى يصممونها [٦] . وبعد عام ١٩٦٥ اتجه إلى العمل مع الأطفال المعوقين والذين يعانون من عطل فى وظائف المخ ، ووظف فى هذا عدداً من "التمرينات الحركية التى تساعد على التخلص من التوتر" [٧] ، والتى كانت تتضمن فى أحيان كثيرة إبطاء الحركة إلى أقصى حد ممكن ، وهى تمرينات استقاها بصورة مباشرة من ذكرياته عن الفترة التى قضاها فى رعاية "مسز هوفمان" ومن الأسلوب الذى اتبعته فى علاجه .

وفى أعماله "الأوبرالية" المبكرة (كما يسميها ، وهى تختلف عن الأوبرا التقليدية) نجد "ويلسون" يستلهم فن العمارة فى تصميمها فيبدى اهتمامًا واضحًا بالمساحة ، كما

يستلهم أيضًا تجارب الأطفال الذين عمل معهم وكتاباتهم وسلوكياتهم . فأوبرا **ملك أسبانيا** (١٩٦٩) ، وأوبرا **حياة سيجموند فرويد** (١٩٦٩) ، وكذلك أوبرا **نظرة شخص أصم** (١٩٧٠) تعتمد جميعها ، والأخيرة بصورة خاصة ، على تجربة ويلسون فى العمل مع مراهق أبكم وأصم التقى به عام ١٩٦٨ . وفى عام ١٩٧٣ بدأ "ويلسون" فى التعاون فنيًا مع "كريستوفر نويلز" (Christopher Knowles)، وكان "نويلز" مصابًا بعطب خطير فى المخ منذ الميلاد ، لكنه رغم ذلك لعب دوراً هامًا وبارزاً فى صياغة وتنفيذ عدد من الأعمال المتوالية مع "ويلسون" مثل **حياة جوزيف ستالين** (١٩٧٣) ، و**رسالة إلى الملكة فيكتوريا** (١٩٧٤) ، و**قيمة الانسان بالدولار** (١٩٧٥)، و**أينشتاين على الشاطىء** (١٩٧٦) .

وفى نفس الوقت ، يرى النقاد أن أعمال "ويلسون" الأولى - التى عرضها فى الفترة بين ١٩٦٧ و ١٩٦٨ تقريبًا - تنتمى بوضوح إلى تيار الحد الأدنى فى الفن ، السائد آنذاك ، وتتبنى مبادئه الجمالية ، وذلك لأنها تفصح عن اهتمام الفنان فى عروضه "بالعودة إلى أبسط الأشياء التى أستطيع القيام بها ... كيف أمشى ... وكيف أجلس على مقعد وكيف انصرف" [٨] . ويذهب بعض من اشتركوا معه فى إبداع أعمال مشتركة إلى أبعد من ذلك فيرون أن تأثير مذهب الحد الأدنى فى الفن ، وخاصة فى مجال الفن التشكيلى والموسيقى ، كان واضحًا فى كل أعماله ، بما فيها أعماله الأخيرة التى اتسمت بالمبالغة فى عناصر الإبهار البصرية فبدت وكأنها تمضى فى اتجاه آخر . وفى هذا الصدد تقول "فانى بروكس" (Fanny Brooks) التى شاركت فى أعمال "ويلسون" المبكرة :

> **كانت هذه الأعمال الأولى بسيطة ومتقشفة للغاية وأظن أنه كان متأثراً فى ذلك الوقت إلى حد كبير بأعمال المؤلف الموسيقى جون كيدج .. مثل تلك الحفلة الموسيقية التى لم يستخدم فيها سوى نغمة واحدة ... كان ويلسون متأثراً بنظرية الحد الأدنى فى الفن إلى حد بعيد . ولا أدرى ما الذى حدث حين شرع فى تأليف أوبرا ملك أسبانيا ، لكنه لسبب أو لآخر وظف**

> أسلوب الباروك بشكل واضح فجاء العمل مزيجًا من أسلوب الباروك وأسلوب الحد الأدني في الفن [٩].

وفى حالة كل من "كيربى" و"فورمان" على وجه التخصيص ، كان مذهب الحد الأدنى فى الفن لا يرتبط بفكرة الاكتفاء الذاتى للعمل الفنى واستقلاله عن نشاط المشاهد ، بل كان يرتبط بإدراكهما "للطابع المسرحى" الذى يميز أعمال هذا المذهب ، واعتمادها على العلاقة مع المشاهد ، وظروف التلقى ، بكل ما تحمله من احتمالات . وفى هذا الصدد يؤكد "فورمان" أن "البناء يتألف من العمل نفسه كشيء ومن تلقي المشاهد له" [١٠] ، بينما يعلن كيربى ، مؤمّنًا على هذا ، استحالة وجود العمل الفنى أو أبنيته فى معزل عن المشاهد وعملية الاستجابة . وفى معرض تأكيده على أهمية التعرض لطبيعة وتأثير البناء الفنى بالنسبة "لمسرحه البنائى" يُفصّل "كيربى" رأيه هذا فيقول :

> إننا نستخدم كلمة البناء لنشير إلي طريقة ارتباط أجزاء العمل بعضها بالبعض – إلي كيفية اتساقها في العقل لتشكل صورة معينة . وهذا الاتساق لا يحدث هناك في الخارج ، في الكيان المادي للعمل الفني ، بل يحدث في عقل المتفرج [١١] .

والعمل الفنى وفق هذا التعريف لايسعى من خلال التركيز على البناء إلى نفى المشاهد خارج حدود تعريفه ، بل يضع البناء فى صدارة العمل ليخاطب من خلاله فعل القراءة والتلقى . ويفسر "فورمان" المرجعية الذاتية للعمل الفنى الذى يتبع مذهب الحد الأدنى فى الفن تفسيراً يتسق مع تعريف "كيربى" للبناء الفنى. فحين يستبعد العمل النحتى فى هذا المذهب وجود أى علاقة بين أجزائه فإنه لا يتوجه إلى داخله ليعكس نفسه ، بل يتوجه إلى الخارج ليعكس نظرة المشاهد له ، أى أنه يصرف انتباه المشاهد عن محاولة تفسير العمل من الداخل ويدفعه إلى التركيز على عملية القراءة والتفسير نفسها . وفى مانيفستو (إعلان مبادىء) مسرح الهستيرية الوجودية رقم I

يشير "فورمان" بشكل مباشر إلى أعمال مذهب الحد الأدنى فى الفن ويقارنها بالأعمال الفنية النظامية فيقول :

> **علينا أن نرفض التكوين الفني لصالح الشكل أو الهيئة أو أي شيء آخر . لقد كان هذا ما أدركته ستللا وچاد وغيرهم منذ سنوات عديدة . لماذا ؟ لأن رجع الصدي ينبغي أن يحدث بين العمل الفني وبين الرأس . أما رجع الصدي الذي ينتج من تجاوب عناصر العمل بعضها مع البعض فقد أصبح الآن شيئا ميتا[١٢] .**

ريتشارد فورمان : مسرحية إشباع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصور (١٩٧٥)

(Pandering to the Masses : A Misrepresentation)

فى مسرحيته التى تحمل عنوان **إشباع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصور**[١٣] ، يقدم لنا ريتشارد فورمان سيلاً من العناصر التى تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو عدد من المسرحيات أو إلى قصة أو عدد من القصص . لكن هذه المسرحيات أو القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل ، بل تتدفق فى صورة شظايا ، وأحداث مبتورة ، وبدايات جديدة وتحولات فى المنطق . فالعرض يشير فى البداية إلى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورمز وحوار ، لكنه سرعان ما يشرع صراحة فى خلط هذه العناصر وتركيب بعضها فوق البعض فى كولاج متنافر مما يتسبب فى انتفاء أى إحساس بالوحدة . إن البناء هنا وكذلك تصميم العرض ، والديكور ، وأسلوب الأداء ، بالإضافة إلى خاصية الإنعكاس الذاتى التى تطبع تدفق العرض من لحظة إلى لحظة ، كلها تعمل على الطعن فى صحة التعريف التقليدى لوظيفة كل عنصر من عناصر العرض .

فبعد فترة قصيرة من بداية العرض يعلن صوت "فورمان" المسجّل للجمهور أن ما

شاهدوه لم يكن سوى برولوج (أو استهلال) لمسرحية **إشباع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصور** ويضيف أنها سوف تشتمل على مسرحية داخل المسرحية إسمها **الخوف** (Fear) . لكن مسرحية **الخوف** الداخلية هذه لا تقدم لنا شيئا سوى وصف لدخول الخوف مجسداً في صورة بشرية لكنها رغم ذلك تستعصى على الرؤية . ويكون هذا بمثابة إشارة "للشخصيات" فى المسرحية الرئيسية - **مسرحية إشباع رغبات الجماهير** - لتبدأ فى مناقشة عدم إحساسها بالخوف . وبعد فترة قصيرة يسمع الجمهور صوتا مسجلاً - هو صوت "فورمان" نفسه - يعلن "العودة إلى القصة الرئيسية لمسرحية **إشباع رغبات الجمهور : عرض يشوه ما يصور**"[١٤] والعرض فى مجموعه لايكاد يختلف عن العنوان فى غموضه ، فإذا كان العنوان لايوضح المناطق التى سيلحقها التشويه ، فإن العرض بدوره يقدم لنا مشاهد غامضة ملتبسة ، ويغير مساره ومنطقه مراراً ، ليدفعنا إلى التساؤل حول هويته كعرض مسرحى . ولننظر إلى العرض معًا .

حين تسطع الإضاءة يواجه الجمهور مساحة على خشبة المسرح عرضها ١٦ قدمًا فقط وعمقها عشرون قدمًا . وفى منتصف هذه المساحة تماما يجلس "ماكس" فى مواجهة الجمهور وينظر إليه مباشرة بينما يجلس رجل آخر على دراجة فى منتصف مقدمة مساحة الأداء ويدير بدالاتها بسرعة دون أن تتحرك الدراجة . ثم يعلن صوت "فورمان" المسجّل أن المسرحية تدور حول انضمام الفتاه "رودا" إلى جمعية سرية تهتم بنوع خاص جداً من المعرفة - وهنا يصيح الممثل الذى يلعب دور "ماكس" قائلاً : "أنت ... لا تفهم ... أي شيء !" فيخبر صوت "فورمان" الجمهور بأنهم هم أيضا لن يفهموا أى شىء. بعد ذلك نسمع رنين جرس ، ثم يعلن الصوت المسجل ملخص المسرحية مرة أخرى ، لكن هذا الملخص يكون بمثابة إشارة البدء لحدث جديد ، إذ تدخل "رودا" إلى مقدمة المسرح (أو ساحة الأداء) وتكتشف وجود خطاب وتفضه ، وهنا يبدأ الصوت المسجّل فى حديث يناقض تماما ما يحدث على خشبة المسرح (أو فى ساحة الأداء) ويتناول نمط تفكير المتفرجين ويتأمله مليًا ، ثم يقترح عليهم أن يجربوا التفكير مستخدمين "منهج التداعى ... فكل فكرة تصاحبها نغمات ظاهرة ، وهذه النغمات الظاهرة هى صور ذهنية ، قد لا تكون دائما صوراً بصرية ، ورغم ذلك فوجودها مؤكد"[١٥] . ويؤذن هذا

بحدوث مجموعة من الأفعال على المسرح يمكن اعتبارها مجموعة من التداعيات أو نوعًا من اللعب على فكرة التداعي :

" يرن جرس. تبدأ الموسيقى قبل انتهاء رنين الجرس ، تظهر "رودا" و "صوفيا" و "إلينور" عاريات على قمة تلّ فى الخلفية . يهبط ثلاثة رجال جريًا من فوق التل وهم يحملون أقلام رصاص عملاقة ويلوحونها مهددين فى وجه "ماكس" . ثم تبدأ النساء فى هبوط التلّ ، وحين تتوقف الموسيقى ، يستدرن جانبا ويتخذن أوضاعًا مستفزة مثيرة" [(١٦)] .

ويسبق حدوث هذا المشهد انفراج الحوائط الخلفية للمنظر الافتتاحى لتكشف خشبة مسرح منحدرة مساحتها ٣٠ قدمًا . وحين تظهر السيدات أعلى التلّ ، على خشبة المسرح الجديدة المنحدرة ، يتأملهن "ماكس" من مكانه بتليسكوب معكوس ، ثم يرن جرس وتعقبه موسيقى ، ويشرع "ماكس" في الرقص بينما يبدأ الحائط الخلفى في العودة إلى مكانه لحجب النساء عن عينيه ، وبينما يبدأ الصوت المسجّل فى تأمل الأسباب التى قد تدفع "ماكس" إلى الرقص فى مسرح تقليدى . ثم يتوقف "ماكس" عن الرقص ، ويعلن الصوت المسجّل أن ما سبق كان استهلالاً - مجرد برولوج ، ويضيف أن المسرحية نفسها "سوف تبدأ ربما بعد خمس دقائق" . وبعد ذلك :

"ماكس : (مادًا يده) الآن أريد بعض الماء .

الصوت : الآن يمد يده . ما الذى سوف يُوضع فى يده ؟

ماكس : يدٌ أخرى .

(تدخل "رودا" وتضع يدها فى يده.)" [(١٧)] .

ويتسم الحوار فى هذا العرض - مثله فى ذلك مثل التعليقات والأحداث - بالفجائية وإمكانية التفسير على أكثر من وجه . فالحديث بين "رودا" و"ماكس" يمكن اعتباره حوارًا بين شخصيتين كما يمكن اعتباره ترديدًا لأفكار وتأملات الصوت المسجّل، ولكن "ماكس" يشارك الصوت فى التحكم فى مسار الحوار ، وهو على أى

حال يشغل جسمانيًا مركز الرؤية . والمسرحية فى هذا ترفض تبنّى أى منطق أو منظور مألوف أو تقليدى واحد وإبرازه ، بل تسعى واعية إلى تأمل العمليات التى يعتمد عليها بناؤها وتلقيها . ولكن حتى هذا التأمل نفسه لا يوفر للعمل نقطة ارتكاز ملموسة ، وذلك لأن شرح أى عملية بعينها والتدليل عليها يكاد أن يختفى تمامًا تحت وطأة القطع الفجائى المتكرر ، والاستطرادات الساخرة ، والحوارات الهزلية الفاقعة ، أو التناقضات البسيطة وتغيير المعنى. أما عن الأداء ، فبدلاً من أن يتفاعل الممثلون مع بعضهم البعض من خلال النص كانوا يتوجهون بالحديث مباشرة إلى الجمهور الذى سلطت عليه الأضواء تمامًا مثلهم ، ويؤدون أدوارهم دون انفعال مع تلوين نبرات الصوت وتغييرها بصورة دائمة [١٨] . وقد أدى هذا الأسلوب فى الأداء إلى إفراغ سلوكهم من محتواه العاطفى الذى تشير إليه المشاهد أو يشى به الحوار ، مما أدى إلى تعرية وفضح محاولات المسرح التقليدى للإيحاء بالشخصيات ، وإبراز التفاعل الخيالى بينها ، ووضعها تحت الأضواء .

وكما أن تنظيم توالى عناصر العرض زمنيًا وتوزيعها مكانيًا يستهدف إحباط أى محاولة لبناء صورة موحدة ، فإن تشكيل المساحة المسرحية المخصصة للأداء يكشف بدوره عن خيارات وأهداف "فورمان" . فوظيفة الأثاث والمهمات المسرحية فى هذا العرض هى إبراز وتأكيد التصميم الأساسى للمساحة المسرحية . وزيادة فى التأكيد أضاف "فورمان" حبالاً مشدودة بعرض المسرح ، تشبه خطوط الرسم البيانى ، وتبرز تقسيمات وأجزاء مساحة الأداء ، ويستخدمها الممثلون فى تأكيد وخلق أطر وبؤر اهتمام مختلفة . ولما كان مسرح "فورمان" المسمى بمسرح الهستيرية الوجودية يتمتع بطبيعة خاصة ، فإنه يسمح بتغيير معالم مساحة الأداء بصورة مستمرة ، بما فى ذلك تحويل عمق المساحة من اثنى عشر إلى خمسة وسبعين قدمًا كما فعل فى عرض **إشباع رغبات الجماهير** .

وكأن كل هذه الوسائل لم تكن كافية لضمان انفصال الجمهور انفصالا واعيًا عن متتالية الأحداث والصور التى يقدمها العرض ، فقد استخدم فورمان فى **إشباع رغبات الجماهير** نظامًا معينًا لتفتيت الحوار بأكثر الطرق تعسفًا واعتباطًا، فقام

بتسجيل حوار الممثلين الأربعة الرئيسيين على شريط "بحيث ينطق كلٌ منهم بكلمة منفصلة فى تتابع مستمر بغض النظر عن الكلمات المخصصة لأدوار كل منهم فى النص" [(١٩)] ثم قام بتوزيع أصوات الممثلين الأربعة على أربع سماعات منفصلة بحيث انفرد صوت كل منهم بسماعة منفصلة ، ثم وزع السماعات الأربع على الأركان الأربعة لقاعة المتفرجين. وإذ يتتابع الحوار ينطق كل ممثل بصوته الحى كلمات هامة فوق الصوت المسجّل ، إلى جانب بعض الفقرات التى يوّد "فورمان" أن يوكدها فيتركها دون تسجيل ليتفوه بها الممثلون على المسرح . أما صوت "فورمان" المسجّل ، الذى يتميز بنبرات عميقة محسوبة ، فيصل إلى أسماع المتفرجين من سماعة وضعت فى أقصى خلفية قاعة الجمهور لتخلق فيما يبدو بؤرة اهتمام فى الخلفية توازن بؤرة الاهتمام التى يخلقها الوجود الجسمانى للممثلين على المسرح أمام المتفرجين .

وقد تشكل عرض **إشباع رغبات الجماهير** - مثل كل عروض "فورمان" - من خلال الاهتمام بفعل الكتابة نفسه فى كل لحظة على التوالى ، واعتبار كل لحظة منفصلة عما يسبقها أو يليها . فكل نصوص "فورمان" ، أو سيناريوهات عروضه ، تبرهن على اهتمامه المستمر والمتجدد باللحظة الراهنة ، وعلى أنها نتاج لمحاولة دؤوبه لمقاومة أى نزوع نحو الاستمرارية أو الوحدة من خلال المادة التى يدونها على الصفحات . وعملية الكتابة هنا تتضمن عمليًا ، وبصورة حرفية ومستمرة ، "البدء من جديد" ، وتصل عبر هذا إلى بناء يتشكل من مجموعة من "البدايات الفاشلة" المتكررة [(٢٠)] . ويحدد "فورمان" مفتاح منهجه هذا فى الكتابة فيقول إنه :

> **النوم . فأنا أنام لفترات قصيرة أثناء النهار ليصفو ذهني فأستطيع البدء من جديد - وكأنني أبدأ يومًا جديدًا يأتي بالكتابة من مكان جديد ... ثم أطلق الكتابة علي الورق وكأنها سلسلة من الطلقات النارية التي تنطلق في دفقة واحدة . وحتي أتجنب أن يجرفني نهر الخطاب الذي بدأ يتخذ مساره فإنني أعود مرة أخري إلي موقع إطلاق النار ، وهذا يعني أن أنام مرة أخري،**

> وبهذا ألغي التيار الذي صنعته دفقة الكتابة التي أطلقتها من قبل ، وأنكر عليها نزوعها إلي أن تحيا حياة مستقلة وترسم بنفسها طريق نموها وتطورها . بعدها أصحو وقد تطهرت وأعاود إطلاق النار مرة أخري[(٢١)] .

ومثل هذا الإفراط والتزيد فى تجزئة فعل الكتابة ينتج عملاً لا يتميز فقط بمرجعيته الذاتية الحادة بل يحفل أيضا بالتناقضات الظاهرية والمفارقات . فمنهج "فورمان" ينهض على الملاحظة الدائمة لما يكتبه ومحاولته الدؤوبة لإحباط تحققها فى شكل "مسرحية" بالمفهوم التقليدى وذلك لتجنب أى دلالات شكلية أو تيمية للعناصر التى يستخدمها . ويؤكد "فورمان" فى **مانيفستو مسرح الهستيرية الوجودية رقم I** (١٩٧٢) أن الكاتب يجب أن يكتب عن طريق التفكير ضد المادة التى يستخدمها ومعارضتها"[(٢٢)] . ورغم ذلك فإن نفس العناصر التى تخطر على بال "فورمان" ، أو التى يختارها تغرى بتفسيرها على نحو يرفضه "فورمان" وينكره على نفسه وعلى جمهوره . وكما تبدأ مسرحية **إشباع رغبات الجمهور** بوعد بالشرح والتفسير لايلبث أن يتبخر حين يخبرنا صوت المؤلف أنه لن يتحقق ، فإنها أيضا تقدم لنا إشارات تدل على وجود حبكة أو قصة لاتتحقق أبداً . ولا يقتصر هذا النوع من الوعى الذاتى على الكتابة فقط بل يمتد أيضا إلى أسلوب "فورمان" فى إخراج نصوصه فهو أسلوب يحاكى الطبيعة المتشظّية للنص بدلاً من أن يسعى إلى تحقيق أى نوع من التوحد والترابط المنطقى النهائى . وعن أسلوبه فى الاخراج يقول "فورمان" :

> إن الاخراج ... ليس محاولة لاقناع الجمهور بمصداقية المسرحية أو احتمال وقوعها فى الحياة ... بل هو سعي إلي إعادة كتابة النص في صورته المخطوطة ... إن الإخراج في حالتي هو امتداد واستمرار لعملية الكتابة[(٢٣)] .

ورغم أن النص يشير بوضوح إلى وجود شخصيات تلعب أدواراً مستقلة ، إلا أن تشتيت وتفتيت الحوار بين الممثلين بالصورة التى وصفناها آنفا ، وكذلك توجه الممثلين

بحديثهم إلى الجمهور بدلاً من مخاطبة بعضهم البعض ، إلى جانب طبيعة الانعكاس الذاتى التى تطبع النص تتحد كلها فى معارضة ومناوأة أى قراءة منطقية متسقة لهذه الإرشادات والإشارات ، كما تحبط تبلور ملامح أى شخصية فى العرض بصورة درامية مقنعة ومحددة الملامح . فبدلاً من أن يقدم لنا "فورمان" شخصيات درامية مقنعة نجده يعود المرة تلو المرة ، بشكل متكرر ، إلى نقطة البداية ليطرح أمامنا الاحتمالات العديدة المختلفة لكل شخصية من الشخصيات ، وذلك إيمانًا منه بأن "الحركة أو الدافع الذى لا يسفر عن شىء (ولايحقق نفسه) ... يحقق ذلك الشىء الآخر الذى ينشط ويعمل من خلالى" [٢٤] . وهذا يعنى فى قول آخر أن "البدايات الكاذبة" تعيده (وتعيد المشاهد ضمنًا) إلى فعل البناء في صحوته الأولى سواء فى مرحلة الكتابة أو الإخراج أو القراءة والتلقى .

ومن الواضح أن مثل هذا الهجوم الذى يشنه "فورمان" باستمرار على المعنى وعلى الترابط بين العناصر ، والذى يميز كل عروض مسرح الهستيرية الوجودية الذى أسسه ، يذهب إلى أبعد من مجرد تدمير وحدات المسرحية التقليدية أو العرض المسرحى التمثيلي . ففى كل لحظة من لحظات العرض المتتابعة يبدو "فورمان" وكأنه يوجه استراتيجياته فى مسار مضاد لنشاط المتفرج وسعيه نحو الفهم والتفسير واكتمال المعنى . وتفضى هذه المقاومة المستمرة من جانب النص لأى قراءة أو تفسير من جانب المتلقى لعناصر المسرحية المزمعة ، (عن طريق بناء نسق منطقى مترابط ينتظمها) إلى منع أو تأجيل تبلور العمل فى وعى المتلقى ككل متكامل مُميّز يمكن أن ينسب المتلقى إليه معنىً واضحًا وهدفًا محدداً . ويعتقد "فورمان" فيما يبدو أن انبثاق "العمل" على هذه الصورة فى وعى المتلقى إنما يعنى تهّرب المشاهد من مسئوليته ، فهو يقول فى **مانيفستو الهستيرية الوجودية رقم II** : "حين نشعر بأن كل لحظة هى لحظة جديدة وأننا نموت فى كل لحظة تعبر لنولد من جديد ، فإن هذا يعنى أننا أحياء . أما النمو المطّرد (المتتابع) فيعنى الموت . إنه تشيؤ وتجميد للحياة عند لحظة معينة فى صورة شىء" [٢٥] .

ويتولد هذا التشيؤ من العادة والاعتياد ، ومن الرغبة فى الأمان ، وفى النهاية من

غفوة الفكر والبصر . وينتهى "فورمان" إلى "أننا نتعلم أن نبصر الأشياء ونميزها (بدلا من أن نتعلم الكيفية التى نرى بها الأشياء ، أى فعل الرؤية ذاته) وهكذا تستعبدنا الأشياء" [٢٦] . وبناءً على هذا لا تصبح وظيفة الفن هى الحفاظ على هذا الميراث من المدركات الحسية أو الأشياء ، بل يمكنه أن "يبدأ عملية تحرير الإنسان من عبوديتها عن طريق التشكيك فى صلابتها - وتعرية حقيقتها كشبكة من العلاقات" [٢٧] .

ورغم أن هذا التفتيت المنظم الذى يسعى إليه "فورمان" في أعماله المسرحية ، بالإضافة إلى تناوله الواعى لعملية المشاهدة ، يتضمنان رفضًا لوهم وجود أى "شيء" فى انفصال عن المشاهد ، إلا أن أعماله تُبقى بصورة مقصودة على بعض مظاهر هذا الوهم . فإذا قارنّا أعمال "فورمان" بأعمال جون كيدج (John Cage) على وجه التحديد ، وأيضًا بعدد كبير من الأعمال الأخرى التى انحرفت عن الأساليب المألوفة في الفن ، ووظفت منهج المصادفة فى التكوين الفنى ، سواء في مجال التصوير أو النحت ، أو الأعمال التشكيلية الأدائية (Performance) أو الرقص [٢٨] ، نجد أن "فورمان" يتّبع طريقًا يرى أنه يتجنب فى آن واحد طرق الإبداع التقليدية القائمة على التمثيل (representation) ، وكذلك العمليات الإبداعية القائمة على توظيف عنصر المصادفة العشوائية . ويرى "فورمان" أن محاولة "التخلى" عن المعنى عن طريق توظيف المصادفة ترتبط بنوع آخر من أنواع "التشيؤ" ، كما يعتقد أن الطريق الذى يسلكه ليس طريقًا للهروب من هذه "الانحرافات" عن الأساليب المألوفة فى الفن ، بل طريقًا لإدراكها . وفى المانيفستو الأول لمسرحه يعدّد "فورمان" ثلاثة مسارات رئيسية للإبداع :

١) الابداع القائم علي المنطق – كما وظفه المذهب الواقعي ، ونحن نرفضه لأن العقل حين يعلم مسبقًا الخطوة التالية فإنها تفقد عنصر الجدة والدهشة بالنسبة له فلا يستجيب لها استجابة حية .

٢) الإبداع القائم علي المصادفة والحدث الطاريء والحدث التعسفي .

ونحن نرفضه لأن كل اختيار تطرحه المصادفة ، والأحداث الطارئة أو التعسفية سرعان ما يتحول بدوره بعد وقت قصير للغاية إلي شيء محدد يمكن التنبؤ بوقوعه كحدث وليد المصادفة أو حدث طاريء ... الخ .

٣) الإبداع القائم علي طرح إمكانية جديدة (كل ما يُخلَ وزنه بالمألوف) – والإمكانية الجديدة هي مايدسه المبدع بحذق وخفة في المساحة الواقعة ما بين كل ماهو منطقي وكل ماهو طاريء وعشوائي . ولأن الإمكانية الجديدة تقاوم الاندماج السريع داخل النظام العقلي فإنها تبقي العقل في حالة يقظة وحيوية . وهذا النوع من الإبداع هو ما يجب اختياره دائمًا! (٢٩) .

ومسرحية **إشباع رغبات الجمهور** تتسق مع اختيار "فورمان" للإبداع القائم على طرح إمكانية جديدة ، فهى تعاود الإشارة بصورة مستمرة إلى وجود عمليتى التمثيل (representation) وإنتاج المعنى أو الدلالة ، وذلك حتى تتمكن فى كل مرة من قلب التوقعات التى تفرزها الإشارة إلى هاتين العمليتين رأسًا على عقب . وبدلاً من أن تدعو المشاهد إلى قراءة "العمل" وتفسيره ، أو أن تحاول الإفلات تمامًا من شروط وجود "العمل" ، تقوم المسرحية مراراً وتكراراً بتجديد الوعد بميلاد العمل واكتماله ، لكنها تسعى دائما إلى إحباط عمليات الربط والاستمرار والتواصل التى يعتمد عليها العمل فى تحققه ووجوده . وهكذا ، وعن طريق الإثارة المستمرة لأنماط من التوقعات فى كل لحظة ثم هدمها بصورة منظمة يعارض العمل أساس وجوده ويدمر مصداقيته . ويفضى هذا في رأى "فورمان" إلى بزوغ عملية نقدية تصبح "جسد المسرحية ولحمها" . ولما كانت هذه العملية النقدية هى جوهر العرض ومادته الأساسية فى رأى فورمان فإن تعريفها يتخذ شكل المفارقة ، إذ تصبح "عملية نقدية تتناول مسرحية لا وجود لها" (٣٠) .- "مسرحية" تطرح عناصرها الأولية أمام أعيننا باستمرار لكنها لا تظهر أبداً مكتملة فى نهاية الأمر – مسرحية تؤجل دائما تحقُّق وجودها واكتمال معناها .

ونخلص من هذا إلى أن اهتمام "فورمان" بتعطيل مفهوم "العمل" ككيان متكامل – "كشىء" فى حد ذاته – لايستهدف بالدرجة الأولى التشكيك فى وجود شىء يُسمى "العمل" ، بل يهدف أساسًا إلى التركيز على عملية الخلخلة والتعطيل ذاتها . وهذا

يعنى فى مسرحياته أن تظل فكرة "العمل المتكامل" - أو إمكانية وجوده على الأقل - قائمة فى نفس اللحظة التى تتحلّل فيها بفعل سياسات الخلخلة والتعطيل التى يوظفها المؤلف . ويؤكد "فورمان" هذا فيقول :

> أعتقد أن دفع العمل بصورة ما إلي التحلّل هو أمر مرغوب ، فحاجة العمل إلي إقناعنا بصدقه تدفعه دائما إلي الكذب والتظاهر بما ليس هو عليه . لكن الشيء الممتع والمثير حقاً بالنسبة لي هو دفع العمل إلي التحلل بصورة واعية إلي أقصي درجة ... بل انني أرغب في أن أجعل عملية التحلّل هذه جزءاً من بنية العمل ... بحيث تشتمل عملية البناء الفعلية للعمل علي تزامن تحقّق العمل وتحلله في آن واحد [٣١] .

ويمثل هذا التوتّر بين التواجد والتحلّل عنصراً أساسيًا ليس فقط فى فكرة "فورمان" عن "العمل" ، بل أيضًا فى تناوله لبعض عناصره بالتحديد . إن "فورمان" يُوظّف فى أعماله سياسة يمكن وصفها بأنها سياسة إلهاء مُنظّم ، وصرف مُتعمد للانتباه بعيداً عن أى منظور يمكن أن ينتظم الأحداث أو أى إدراك لترابطها واستمراريتها . ولهذا كثيراً ما يلجأ إلى تقديم عدد من المحاور (أو البؤر) المتناقضة فى تزامن حتى يدمر الإحساس بوجود أى مركز للعرض . فهو لا يكتفى بمجرد تقديم أحداث متناقضة ، بل يُشكّل أيضا "كولاج" من مراكز الانتباه المتصارعة التى ترتبط بعضها بالبعض فى إطار بنية واحدة أو نسق واحد . وهكذا لايتردد "فورمان" فى إضافة صوت الصفارات العادية إلى الإيقاع الموسيقى المهيمن فى العرض [٣٢] ، بل وكثيراً ما يستخدم أصواتًا منوعة - مثل أبواق الضباب ، وقرع الطبول ، ورنين الأجراس ، وتحطّم الزجاج، والصرخات وأصوات الخبط والطّرق والارتطام والاصطدام [٣٣] - ويوظفها فى تقطيع الحوار أو تأطير فقرات منه أو مصاحبته كلحن مُغاير ومُقابل . كذلك فإن استخدام الممثلين للحبال الممتدة بعرض مساحة الأداء وتعاملهم معها لا يكشف فقط عن تصميم "فورمان" للمشهد المسرحى ، بل إنه أيضا ، وفى نفس الوقت ، يلفت انتباه المتفرج عن

طريق تأطير بعض الأشياء أو أجزاء من الجسد إلى وجود العديد من الأشياء داخل المشهد ليست لها وظيفة ظاهرة أو "صفة رسمية" واضحة [٣٤]. وهكذا تقوم عناصر عديدة من تلك التى يقدمها "فورمان" فى عروضه بإثارة توقعات المتفرج واستغلالها ، بل وتشى ضمنا باستمرار وجودها بدرجة ما فى المراحل التالية من العرض ، لكن "فورمان" يرتب هذه العناصر بحيث ينفى كل عنصر فاعلية الآخر وذلك فى إطار صدام وصراع التوقعات المختلفة بعضها بالبعض . وهنا - كما يشرح "فورمان" - يتم تشويه وتحريف مجال المسرحية عن طريق العناصر التى تحتويها ، بحيث يقوم كل عنصر بتشويه وتحريف كل العناصر الأخرى ، وبهذا يتم إقصاء أى تصور عقلى سابق [٣٥] . كذلك يمكننا تفسير الأسلوب الذى تبناه "فورمان" فى تقديم عروضه بصورة مماثلة ، أى كوسيلة أخرى لتحييد النص وكل المعانى التى يبدو لنا ظاهريا وكأنه يطرحها . ولما كان "فورمان" يختار لعروضه تصميمًا سينوغرافيًا دقيقًا محكمًا يضع فيه الممثلين بصرف النظر عن أى اعتبارات سيكولوجية للشخصيات التى يؤدونها ، فقد اختار لأداء أعماله المبكرة أشخاصًا عاديين لا ممثلين محترفين - أى مؤدين متحررين من أى قاموس أدائى قد يحاولون من خلاله استخلاص خيط مستمر متنامى من النص - كما أن افتقار هؤلاء المؤدين غير المدربين إلى تقنيات الأداء التمثيلى كان يفسح المجال لإفراغ الشخصيات والأدوار من أى عمق سيكولوجى ، وبالتالى لتحييد أى مضمون عاطفى يمكن أن ينجم عن هذا العمق .

وقد حاولت "كيت مانهايم" (Kate Manheim) - الممثلة الرئيسية فى عروض "فورمان" منذ عام ١٩٧١ وحتى أواخر الثمانينات - أن تبلور من خلال عملها معه خصائص الأداء التى يتطلبها فى صورة قاموس أو منهج أدائى محدد . فكان أداؤها الجسدى - كما تقول - يتميز بالقطع الدائم لاستمرارية الحركة وتدفقها ، وبالسعى الدؤوب الواعى "لمعارضة الحركة الطبيعية للجسد" [٣٦] . كذلك كانت فى أدائها لأدوارها تركز على حضورها الشخصى كمؤدية ، بدلاً من التركيز على الدور أو الحالة النفسية للشخصية أو الجو النفسى للمشهد . وهكذا كان أداؤها يتأرجح دائما بين إحساسها القوى بحضورها الشخصى - الذى كان النسق الحركى المعقد الذى تتبعه

يزيده حده - وبين السماح لعقلها بأن ينفصل عن النص ويهيم على سجيته [٣٧] . ومن خلال هذه التقنيات - كما تقول - "أحاول أن احتفظ بنفسى فى حالة عدم توازن ... أن احتفظ بنفسى في حالة تجعلنى أشعر بالدهشة دائما إزاء ما أفعل أو ما يحدث حولى [٣٨] . وهذا يعنى أنه بينما تقدم المسرحية علامات دالة على الشخصية ، فإن "مانهايم" لا تحاول أن تجسدها فى أى صورة متماسكة ، وبينما تركز "مانهايم" انتباهها على الجمهور ، وتتأمل حضورها كمؤدية أمامه ، لايمدها النص بكلمات مباشرة لتعبر عن هذا بوضوح .

وفى ضوء ما سبق يمكننا فهم أعمال "فورمان" باعتبارها محاولة لترتيب عناصر العرض بطريقة تخلق حواراً مستمراً وانعكاسات وأصداءً بين التوقعات التى يثيرها كل عنصر أو الإمكانات التى يطرحها ، وبين سياق هذه العناصر الذى يسعى إلى تشتيتها أو صرفها عن تحقيق أى مجموعة محددة من التوقعات . والأمر هنا لا يقتصر على مجرد طرح لحظة أو تصوّر ثم تعطيلهما ، بل يتخطى هذا إلى إدراج عناصر تقليدية ، مثل الشخصية والانفعال والحبكة ، ثم إرباك دلالاتها ودحض معانيها فى لحظة ظهورها وذلك عن طريق الأطر التى توضع فيها وأسلوب عرضها . ومثل هذا النسق لايوجه اهتمامه المباشر إلى تحقيق تعدّد "التفسيرات" ، بل إلى "تعليق" فعل التفسير ذاته - أى إلى تلك اللحظة التى تسبق إتخاذ أى قرار بشأن ما يدور على المسرح ، وذلك كى تصبح حقيقة اتخاذ القرار ذاتها كواقعة ، وليست نتائج القرار ، هى موضوع الكشف والتركيز . وعن هذا يقول "فورمان" فى المانيفستو الأول لمسرحه :

> لاتوجد ، الآن سوي مشكلة مسرحية واحدة : كيف نبدع
> عرضا مسرحيًا يجعل المتفرج يختبر من خلاله خطر الفن ،
> ولأعني بهذا خطر الاندماج فى العمل أو المجازفة بالتعرض له أو
> احتمال الاستفزاز والإثارة ... بل أعني الخطر الكامن في أي قرار
> يتخذه المتفرج حين يواجه العمل الفني [٣٩] .

وفي هذه الجوانب تشير أعمال "فورمان" إلى الطبيعة الطارئة لوسائلها الخاصة ،

وتسعى إلى تعريتها عن طريق عرقلة عملية التلقى بحيث تكشف دور المتفرج فى تحقيق وجود "العمل" ونشاطه الدلالى . والعمل فى هذا يوجه اهتمامه إلى إثارة وعى المتفرج بذاته ودوره ، وتنبيهه إلى نشاطه ، بحيث يماثل هذا الوعى الذاتى لدى المتفرج نفس الوعى الذاتى الذى يصاحب عملية توليد النص فى حالة المبدع. ويصف "فورمان" هذا الوعى الذاتى الانعكاسي بأنه :

ينتج عن اليقظة (والقدرة علي المشاهدة) : فأنت تشعر بأنك في مكانين مختلفين في وقت واحد (ويجتاحك إحساس بالنشوه) . إنه وعي ثنائي مزدوج ، فأنت في نفس الوقت : ١- تشاهد ، و٢- تري نفسك وأنت تشاهد [٤٠] .

ويترتب على هذا أن الشكل هنا لا يعنى شيئًا يتضمن في صلبه وطبيعته معناه أو دلالته ، بل يعنى أنه شكل أدائىٌ فاعل بالمعنى الحرفى للكلمة - أى استراتيجية عمل أو مجموعة متسقة من الخطوات التى تهدف إلى تعرية حقيقة طبيعتها التقليدية القائمة على العُرف . وترى هذه الأعمال - التى "لايتجسد موضوعها فى أى من عناصرها المرئية" [٤١] - أن دلالة الشكل والموضوع هى أمر اعتباطى تعسفى يخضع للعرف والتقاليد ، فالشكل والموضوع لايجسدان أى معنى فى ذاتهما ، بل هما مجرد وسائل للتوصل إلى اتفاق بشأن معنى العمل . ومن ثم فإن :

الشكل ليس وعاءً (للمضمون) بل قاعدة لتوليد الخطوة التالية المحتملة . وفي هذا يكمن الموضوع (أي في تلك الخطوة التالية التي يفرضها الشكل أو يمهد لحدوثها) . فما جرت العادة علي تسميته بالمضمون أو الموضوع ليس سوي ذريعة للبدء في عملية التفاوض بشأن المعني ، وهذه العملية هي الموضوع الحقيقي للعمل [٤٢].

مايكل كيربي : مسرحية أول علامات التفسخ (١٩٨٥) - (First Signs of Decadence)·

وبالمقارنة بمسرحيات "فورمان" التى قدمها فى إطار مسرح **الهستيرية الوجودية** الذى أسسه ، تتميز مسرحيات "مايكل كيربى" ، والعروض التى قدمها من خلال **الورشة البنائية** بإدماجها للأشكال والأساليب التقليدية . ففى مسرحية **أول علامات التفسخ** (١٩٨٥) - التى وصفها "كيربى" بأنها من نوع مسرحيات "غرفة الجلوس"(٤٣) - تدور الأحداث فى شقة فاخرة فى برلين عام ١٩٣١ حيث تجتمع خمس شخصيات لتقدم قراءة أولى لمسرحية جديدة أمام بعض الأثرياء الذين يحتمل أن يتحمسوا لتمويلها . وحين تبدأ المسرحية الأم نتعرف تدريجيًا على الشخصيات الحاضرة وهم بياتريس والدن، مؤلفة المسرحية الجديدة ، والدكتور جوتفريد شيرنشن الذى ألف كتابًا فى علم النفس نال شعبية كبيرة ، والسينيورا روزيللا كريستوفا ، زوجة ثرى من كبار أرباب الصناعة، وإلفريد إلبنر وجون تشارلز فورت ، وكلاهما ممثل . وتوضح هذه البداية على الفور النوع الذى تنتمى إليه المسرحية ، كما تشير ضمنا إلى سياق محدد يمكن قراءتها وتفسيرها من خلاله . واتساقًا مع هذا ، وكعادته دائمًا ، يصوغ "كيربى" نصه بهدف الوصول إلى أسلوب العرض الواقعى ، وحجته فى هذا "أن المسرح بالنسبة لى هو المسرح الواقعى" كما "أننا جميعًا نفهم الواقعية" (٤٤)

ورغم ذلك، يتضح فى المسرحية اهتمام "كيربى" بالبناء بصرف النظر عن الوحدات التقليدية فى الدراما الواقعية ، أو حرصها على إخفاء الصنعة ، والإيهام بأنها تشّف عن الواقع كما هو دون تدخل . فبناء مسرحية **أول علامات التفسّخ** لايعضّد الأسلوب الواقعى نفسه بصورة مباشرة ، بل يتحكم فيه نظام معقد ومركب من القواعد يخضع له تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض ، وكذلك دخول الشخصيات إلى المسرح وخروجها منه ، إلى جانب الإضاءة والموسيقى بل وأنسقة الاستجابة العاطفية أيضًا . ففى الفصل الأول مثلاً ، الذى تلتقى فيه الشخصيات انتظاراً لبدء القراءة، يحدد "كيربى" تسعة مواقع فقط على خشبة المسرح يمكن للممثلين الوقوف أو الجلوس فيها ،

ويُعيّن "كيربى" هذه المواقع "وفق المصطلحات السائدة فى الإرشادات المسرحية الكلاسيكية التى توجد فى كتب تعليم الإخراج المسرحى مثل "عمق المسرح" ، "مقدمة المسرح" ، "منتصف المسرح" أو "يمين" أو "يسار" المسرح" [٤٥] . ووفق قاعدة أخرى لا يسمح "كيربى" لأكثر من ثلاثة من الممثلين الخمسة بالتواجد معًا على خشبة المسرح فى أى وقت من الأوقات ، فإذا دخل ممثل لابد أن ينسحب آخر من المتواجدين على الخشبة. كذلك يجب أن يغير الممثلون مواقعهم إلى مواقع جديدة كل خمس وعشرين ثانية . وفى هذا السياق يقسم "كيربى" المواقع التسعة إلى مجموعات تتكون كل منها من ثلاثة مواقع ، "ويجب على الممثلين استخدام كل مجموعة من هذه المجموعات مرة ، ولايُسمح بتكرار مجموعة أكثر من مرة واحدة" [٤٦] . ومع نهاية الفصل تكون الفترة الزمنية التى قضاها كل ممثل على خشبة المسرح مساوية للفترة التى قضاها الآخرون . وفى الفصل الثانى - وهو فصل قصير - تتوجه الشخصيات إلى المتفرجين وتخاطبهم باعتبارهم الممولين المنتظرين الذين يترقبون قراءة المسرحية ، بينما تعتمد بنية الحوار الذى ينطقون به على تكرار كلمات وجمل معينة . وما أن ينتهى جميع الممثلين من مخاطبة الجمهور كل على حدة حتى ينتهى الفصل . وأخيراً ، فى الفصل الثالث ، يتحرك الممثلون بين ثمانية مواقع لها علاقة وثيقة بمواقعهم فى الفصل الأول لكنها لا تتطابق معها ، ولا يُسمح لهم بالكلام إلا أثناء الحركة . ويقسم "كيربى" هذا الفصل إلى واحد وثلاثين وحدة تسمح لكل شخصية من الشخصيات أن تبقى وحيدة على خشبة المسرح لمدة ثلاثين ثانية ، وبالظهور مرة فى صحبة كل شخصية من الشخصيات الأخرى لمدة دقيقة ، بينما تظهر كل مجموعة من ثلاث شخصيات لمدة تسعين ثانية ، وكل مجموعة من أربعة لمدة دقيقتين ، وفى النهاية تظهر كل الشخصيات الخمس معًا لمدة دقيقتين ونصف . ومع تتابع أحداث هذا الفصل الأخير تتكرر لوحات مسرحية معينة مع اختلاف الشخصيات التى تجسدها .. وهذه القواعد ، فى رأى "كيربى" تكسب أداء الممثلين وحركتهم خاصية مميزة محسوسة ، تختلف تماما عن خاصية الأداء فى الفصل الأول ، وهى خاصية يدركها المتفرج حتى إذا لم يفهم النسق الذى يحكم الأداء فهمًا واعيًا [٤٧] .

إن الجمع هنا عن قصد بين الأسلوب الواقعى ومثل هذه الأنماط التعسفية يفضى

إلى قيام صراعات وضروب من التوتر لا يستطيع الممثل أو الجمهور حسمها بسهولة . ويؤكد "كيربى" نفسه أهمية هذه الصعوبة فهو يرى أن التوتر بين الجوانب التمثيلية الإيهامية (representational) وبين الجوانب غير التمثيلية (non-representational) الذى يمزق العرض باستمرار [٤٨] هو عنصر أساسى فى العمل . ويتجلى هذا التوتر بالنسبة للممثل فى عرض **أول علامات التفسخ** فى ضرورة تبريره لتصرفات قد تبدو لامبرر لها ، وذلك حين يؤدى أفعالا وليدة منطق شكلى فى إطار مُخطط تخطيطًا واقعيًا واضحًا . أما بالنسبة للمتفرج فإن اعتماد كل من المُخَطَّطين - الشكلى والواقعى - على بعضهما البعض ، وتوقف تحقيق كل منهما على تحقق الآخر ، يفضى إلى استحضار عدد من التفسيرات المتعارضة ظاهريًا فى نفس المساحة - ويوحى "كيربى" نفسه بأن هذا التوتر هو مفتاح المسرحية ، ويذكر أن "أسلوب البناء هنا يناهض المادة الدرامية التقليدية ... فهو يستخدم نمطين مختلفين من التفكير ويضعهما جنبًا إلى جنب" [٤٩] .

ومثل هذا التجاور لا يُشكل فى حد ذاته هجومًا على الواقعية أو الشكلية . والواقع أن أبنية مسرحية **أول علامات التفسخ** لا تمثل مجرد مُقابل لنوع من الواقعية ، بل تدعو الجمهور إلى التعرف على الواقعية من خلال تنظيم شكلىٍّ واضح ، بل وبالرغم منه . أضف إلى ذلك أن هذه الأبنية نفسها تتجلى فى العرض من خلال الإبراز الواعى المقصود للتقاليد التى تتبناها الواقعية وتعززها لكنها عادة ما تُبقيها فى الخفاء عن طريق تحويلها إلى وجود شفاف . والمسرحية فى هذا تؤلب قواعد الواقعية على نفسها بصورة فعالة ، وذلك لأنها لاتسعى بالدرجة الأولى إلى هزيمة الواقعية ، بل إلى تعديل نمط تلقيها والنظرة إليها . وهى تفعل ذلك عن طريق توظيف ومناهضة التوقعات والتقاليد الشائعة فى الأعمال الواقعية فى نفس الوقت [٥٠] . ومن ثم يمكننا أن نرى فى هذا العرض إفصاحًا صريحًا عن الطبيعة التقليدية المفتعلة للواقعية - رغم قوة تأثيرها، ودعوة للمتلقى إلى الاشتباك مع العرض اشتباكًا يُمكنّه من ملاحظة طبيعة وتأثير الأسلوب الواقعى فى آن واحد . ويؤكد "كيربى" أنه يرى "أن واقعية التمثيل لا علاقة لها بامتناع المتفرج طوعًا عن تكذيب ما يحدث أمامه على خشبة المسرح - أى أنها لا تلعب دوراً فى إقناع المتفرج بصدق الأداء . ويضيف قائلاً :

إنه لشيء رائع في المسرح أن تشاهد ممثلاً يؤدي أداءً واقعيا فلا تقول ما أقربه إلي الواقع ، بل تقول : ياله من ممثل . وأنا أنشد الاستجابة الثانية ... فهي تعني أننا ندرك أن الأمر مجرد تمثيل لكنه رغم ذلك حقيقي وصادق للغاية (٥١) .

ولما كانت مسرحية **أول علامات التفسخ** مسرحية تقاوم أى قراءة لبنائها وأسلوبها لاتتم عن وعى بعملية القراءة ذاتها ، فإن مادتها الظاهرة تركز بنفس الدرجة على هذه التوترات ، وتعطّل أى قراءة مباشرة لمعناها دون تأويل . فالمناقشات التى تدور بين الشخصيات مثلاً يمكن قراءتها فى أحيان كثيرة باعتبارها حواراً فى مسرحية واقعية وفى نفس الوقت كتعليقات ذاتية ، من جانب المسرحية نفسها ، تتناول طبيعتها الشكلية ودلالتها . ولأن المعنى هنا تتنازعه إمكانيات تفسير متعددة ، فإنه يصبح مثار خلاف وذلك رغم وضوح عناصر المسرحية .

إن مسرحية **أول علامات التفسخ** تدور فى الظاهر حول قراءة المسرحية الجديدة للشخصية التى تُدعى بياتريس والدن أمام عدد من الأثرياء الذين بقدرتهم تمويلها ، ومع هذا ، تظل طبيعة ومغزى هذا العمل الدرامى المُتَرقب أمراً مجهولاً مُحيّراً . فرغم أن الشخصيات تنفق الفصل الأول فى الاستعداد لتقديم قراءة للمسرحية الجديدة ، ثم تنفق الفصل الثانى في إعطاء الجمهور مقدمة تمهيدية لهذه القراءة ، فإنها لا تذكر فى تلك الأثناء شيئًا عن المسرحية التى سوف تُقرأ ، ولا عن مادتها أو موضوعها ، بل ولاتخبرنا حتى بعنوانها . ويصور لنا الفصل الثالث أعقاب القراءة وأثرها على الشخصيات ، أما استجابة الممولين لها ومستقبل المسرحية الداخلية ، فيتركهما المؤلف لحدس المتفرج وتخمينه . لكن المتفرج سرعان ما يهتدى - لا إلى إجابات شافية لهذه الأسئلة - بل إلى إدراك أن المسرحية نفسها قد لايكون لها مركز . ويتأكد هذا الإدراك حين تعرض إحدى الشخصيات - وهى ممثلة محترفة تدعى إلفريد - أن تلعب دور شخصية ذكورية تُدعى "مورو" في النص المزمع قراءته ، وهى فى هذا تتّبع نصيحة الدكتور "شيرنشن" فى كتابه الرائج **الأحلام والرموز والتفكير العقلانى** الذى يؤكد فيه أن التركيب الخُنثوى الملتبس لإبليس (مفيستوفوليس) يمثل "التوازن الكامل

والتام بين القوى الجنسية المحركة ، والمركز الذى تَشِعُّ منه كل التجارب" [٥٢] . واقتراح الممثلة الفريد هنا يبدو فى ضوء دوافعها الشكلة اقترانًا يخدم مصالحها الشخصية بصورة واضحة ، لكنه فى السياق الشكلى العام للمسرحية ككل يفصح عن تورية ساخرة ، فهو يوحى بأن المركز المثالى لمسرحية المؤلفة الخيالية التى تُدعى بياتريس ، وبالتالى لمسرحية أول علامات التفسخ ، يجب أن يكون عنصراً غامضًا ملتبسًا . وزيادة فى السخرية تستقى المسرحية هذا العنصر الملتبس من الدكتور "شيرنشن" الذى يقدم نفسه بين الحين والآخر فى دور المُفسِّر للمسرحية الجديدة ، والمزيف لها أيضا عن طريق تعليقاته وإضافاته .

وبالإضافة إلى هذا ، فإن الإشارة إلى الهوية الجنسية الملتبسة هنا يكشف عن جانب هام آخر من جوانب دلالة المسرحية - فحين يُلَمِّح الدكتور "شيرنشن" إلى اشتهاء الممثل جون تشارلز لمثله من الرجال ، ويصف اللواط بأنه علامة على الانحلال الأخلاقى ، تكشف لنا المسرحية أن الدكتور "شيرنشن" نفسه متورط فى نوع آخر من التفسخ والانحطاط الأخلاقى . فكتابه المسمى الأحلام والرموز والتفكير العقلاني لايبدو فقط نتاجًا لتطبيق فاسد ومُغرض لمناهج العلوم فى مجال الدراسات النفسية ، بل يصلح أيضا لتبرير اضطهاد النازية للأجناس الأخرى وإضفاء الشرعية عليه . ولايقتصر الأمر على الدكتور "شيرنشن" فحين تتسرب إلى الشقة التى تضم الشخصيات أصداء أعمال العنف التى يمارسها النازيون ضد اليهود فى الشوارع - وهو ما يحدث بين الحين والآخر - نكتشف أن جميع الشخصيات تتخذ مواقف ملتبسة متناقضة من صعود الحزب النازى إلى السلطة ، بل وندرك أيضا احتمال وجود بعض الشخصيات الحكومية والمسئولين (الذين نرجح أنهم نازيون) بين الجمهور الذى يستمع إلى المسرحية ، ويعزز هذا الاحتمال أن الشخصيات تعبر فى مواقع مختلفة من العرض عن احتمال قيام الدولة نفسها بتقديم الدعم اللازم لانتاج مسرحيتهم .

وبالإضافة إلى هذا ، فإن مسرحية المؤلفة التى تدعى بياتريس تُجسِّد بدورها - فيما يبدو - نوعًا آخر من التدهور الأخلاقى . فالشخصية التى تدعى روزيللا تقرنها بالنظرية الجمالية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وتبنت مبدأ الفن للفن

وإعلاء قيمة الجمال فوق أي قيمة أخرى . ففي موقع من المسرحية تصف روزيللا مسرحية بياتريس بأنها "رمزية إلى حد كبير ... مسرحية تنتمي إلى الرمزية الجديدة"(٥٣) ، وفي مرحلة تالية تتهم إحدى الشخصيات بياتريس في غيابها بأنها كتبت مسرحية إباحية تدعو إلى الانحطاط الأخلاقي والتفسخ الفني – مسرحية إباحية ينتجها أصحاب الذوق الجمالي الرفيع لصالح "جامعي التحف الفنية وعشاق الجمال"(٥٤) . لكن ما نسمعه عن هذا العمل يجعله يبدو بعيداً كل البعد عن الإباحية، فالدليل الذي تسوقه الشخصيات لايعدو أن يكون مجموعة من الصور التي تشرح فوائد العري وتدعو إليه . ويزداد الأمر التباسًا حين تقوم بياتريس بدورها بمخاطبة جمهور الممولين المُفترض في كلمات يمكن تفسيرها على وجهين : إما كتعبير عن رغبتها في تحرير فنها من أي التزامات اجتماعية وأخلاقية ، وإما كدعوة للجمهور إلى شجب الفن الذي يتحرر من أي التزام أخلاقي . فهي تعلن :

> **إننا نؤمن أن المسرح فن ينبغي أن ينتجه أصحاب الذوق الجمالي الرفيع . إننا نبحث عن هؤلاء الذين يرغبون في التصدي لمن يبتذلون الفن بصورة منظمة في مجتمعنا اليوم ويعملون علي انحطاطه (٥٥) .**

وتؤكد مسرحية **أول علامات التفسخ** مثل هذه المعاني الملتبسة على مستوى الشكل أيضا ، بل إن توظيفها لأنماط شكلية بحتة ("صُممت في انفصال عن موضوع المسرحية ومادتها ولا تتصل بأي صورة بالشخصيات أو الأحداث"(٥٦)) في صياغة مادة تتناول بزوغ النازية ، واضطهاد اليهود ، ومسئوليات الفن الأخلاقية ، يمكن تفسيره باعتباره نموذجًا بارزًا للتفسخ الأخلاقي والفني . وهكذا تضع مسرحية **أول علامات التفسخ** نفسها موضع التساؤل وتبدو متورّطة في موضوع الانحلال الفني والأخلاقي الذي تطرحه على مستوى المضمون . لكن مثل هذا الصراع بين المادة والأنماط الشكلية في المسرحية قد يفضي بدوره إلى التشكيك في تورّط المسرحية فعليًا في نوع من التفسخ الفني ، وذلك لأن المسرحية تتولى التعليق من وجهات نظر مختلفة

على نفسها ، وعلى طبيعتها الشكلية ، وتتناول من خلال هذه التعليقات قضية التفسخ الفنى والأخلاقى ذاتها وتجعلها مادة متاحة للمناقشة . وفي النهاية يظل معنى التفسخ مبهمًا وغامضًا بينما يصبح موقف المسرحية نفسها منه متضاربًا إلى أقصى درجة . وهنا يبدو لنا أن أى اتهام بالتفسخ يمكن أن يُوجه إلى المسرحية نفسها سوف يستند إلى كشفها المُتعَمّد المقصود لصعوبة تحديد معنى التفسّخ ومراوغته للتعريف ، وإلى أن خاصية "المراوغة" هذه تتحول فى المسرحية من مجرد "تيمة" أو فكرة ترد فى سياقها إلى مفتاح بنائها الشكلى . ويشير "كيربى" نفسه إلى أن المسرحية سوف تنحو إلى تعطيل وعرقلة أى محاولة لقراءة معانيها ، خاصة إذا كان هدف القارىء هو التوصل إلى قراءة متماسكة ترتكز على الأفكار والمضمون . وفى هذا يقول :

> إنني لا أريد أن أقدم شيئًا يُملي استجابة واحدة ... بل أحب أن أقدم شيئًا منفتحًا تمامًا ، يتسع للعديد من الاستجابات والتفسيرات المتناقضة ، دون أن ينكر أيًا منها أو يكذبه ، فتغدو جميعها استجابات صحيحة ... والطريق إلي تحقيق عمل من هذا النوع هو البناء وفق مبدأ التناقض لا الانسجام ، والعزوف عن تثبيت العناصر بإحكام ، وترك فتحات ومنافذ تتيح لها فرصة الهروب (٥٧) .

ويجعل "كيربى" شخصياته نفسها تتوقف بين الحين والآخر لتتأمل دلالات أفعالها ومعانى الأحداث التى تجد نفسها منغمسة فيها - وكأنه يحاول من خلال هذا أن يشد انتباهنا إلى مشكلة المعنى . لكن الشخصيات حين تفعل هذا لاتنجح إلا فى تبديد المعانى المحددة أو نفيها خارج حدود التعريف . ففى الفصل الأول ، وبعد لحظة صمت ، تسأل الممثلة "إلفريد" الدكتور "شيرنشن" إذا كان قد تعرض فى كتابه للطبيعة الرمزية للصمت وتطلب رأيه فى هذا الأمر . لكن "شيرنشن" يبدو وكأنه لا يستطيع تناول الرمز إلا من ناحية خصائصه ووظائفه الشكلية ، وليس من ناحية دلالاته ، لهذا يقول : "من المؤكد أننا لو فكرنا فى الأمر مليًا فسوف نجد للصمت دلالة رمزية" (٥٨) . وفى مرحلة

تالية يعلن "شيرنشن" لبقية الشخصيات أنه ينوى أن ينبّه الممولين حين يتحدث إليهم إلى كل الأنماط الفطرية الكامنة في المسرحية وذلك حتى "يساعدهم على الفهم"(٥٩) . لكنه حين يواجه الجمهور في الفصل الثاني يستعصى عليه الأمر ، فيقف صامتًا ، وكأنه يجسد حالة الصمت التى أوحى من قبل بأننا لو تأملناها فسوف نتوصل إلى دلالتها الرمزية . لكنه في النهاية يكشف لنا أن صمته هذا لم يكن سوى حيلة "لشدّ انتباه الحاضرين" . لكن تكرار حالة الصمت هنا تعقبه زلّة لسان تصدر من الممثل "جون تشارلز" وتجعله ينساق دون وعى منه إلى تكرار ما قاله "شيرنشن" من قبل بشأن الصمت حَرفيًا :

شيرنشن : وهل كان للصمت دلالة رمزية ؟

جون تشارلز : من المؤكد أننا لو فكرنا في الأمر مليًا

فسوف نجد له دلالة رمزية (ثم إلى الجمهور) إننا لا نأخذ مثل

هذه الأمور مأخذ الجد إلا حين تتكرر (٦٠)

ومع توالى أحداث المسرحية ، تقوم مثل هذه الأنماط الشكلية ، القائمة على التكرار والتماثل ، بزعزعة وخلط ما توصلنا إليه من دلالات معينة بشأن الأحداث والملابس والمهمات والصور الفوتوغرافية ... الخ مما يفضى إلى تكرار بزوغ السؤال المحيّر : أين يكمن معنى العمل ؟ أضف إلى ذلك أن أى فرضية منطقية نكونها بشأن أى من الشخصيات الخمس في لحظة ما سرعان ما تتعرض للتشكيك في صحّتها وذلك لأن العلامات الدالة على مواقف الشخصيات وعلاقاتها بعضها بالبعض تتغير دلالاتها من موقف لآخر ومن شخصية لأخرى ومن لحظة لأخرى في العرض . وأثناء هذه العملية ، لاتكتفى الشخصيات بتغيير منظورها إلى الأحداث ، بل تقوم ، كلٌ على حدة ، بالتعليق على أثر تقنية التكرار نفسها ، وكيف أنها تدفعنا إلى تأمل طبيعة ومعنى الأحداث ، وهكذا تدفع بالمسرحية إلى تحقيق درجة متزايدة من التأمل والوعى الذاتى الصريح ، بحيث تصبح فعلاً فاعله هو مفعوله . إن المؤلفة "بياتريس" حين تفاجأ بمصادفة جديدة تعلّق على الطبيعة القدرية للأنماط التى تخلقها المصادفات ، والتى

تفرض وجودها على الوعى مهما حاولنا شرحها فى ضوء الظروف والعلاقات الواقعية .
تقول بياتريس :

> **من قبل أخطأ أحدهم العنوان . والآن ضلّ آخر طريقه . لو وقع أي من هذين الحدثين وحده لما بدا غريبًا . لكنهما معًا يشكلان مصادفة غريبة حقًا ويجعلان المرء يتساءل عما إذا كان هناك نظام ما ، أو نوع من التوازن والتوافق يحكم الأحداث اليومية العادية (٦١) .**

وهكذا وبدلاً من تدعيم اتساق النص وترابطه ، أو تشجيع المتلقى على رصد التيمات المتماسكة ووجهات النظر المتسقة ، وتفسير العمل من خلالها ، يقوم الشكل والبناء فى هذه المسرحية "البنائية" بدفع المتلقى إلى الوعى بنسبية المعنى وخضوعه للعديد من العوامل الطارئة . وقد يبدو مثل هذا العمل وكأنه ينتمى إلى المذهب الشكلىّ ، لكن الاستراتيجيات الشكلية التى يوظفها لا تمثل فى حد ذاتها مادة أو موضوع أو مركز العمل ، وهى فى هذا لا تختلف عن العناصر الواقعية التى تنظمها وتؤطرها – فهذه العناصر الواقعية بدورها لا تمثل مركز العمل أو مادته . إن الشكل هنا ليس هدفًا فى حد ذاته ، كما أن العمل يرفض أن يحيله إلى وجود خفى شفاف . والمسرحية فى هذا تشبه العروض التى قدمها "فورمان" من خلال مسرح الهستيرية الوجودية ، فأهداف هذا النوع من العروض لا تتجسد فى الشكل أو المضمون ، بل تتحقق فى لحظة الاصطدام بينهما ، حين يتدخل أحدهما في مسار الآخر بحيث تهتز كل المعانى المستقرة . وفى عرض **أول علامات التفسخ** تظل إمكانية بزوغ المعنى والتوصل إلى دلالة الأحداث مطروحة على الدوام ، لكن تحديد المعانى يتوقف دائما على مجموعة من العلاقات ووجهات النظر التى تتسم بالتقلب والغموض والارتداد إلى نفسها . فالعمل هنا يقدم للمشاهد شكلاً فنيًا ، يتبنى أسلوبًا مألوفًا فى العرض ، يغريه بالتفسير ، لكنه سرعان ما يُربك هذا التفسير ويفنّده وينحيه جانبًا . فالمشاهد هنا لا يواجه عرضًا تقليديًا ، بل مجموعة من الخطوات التى توضح له عن طريق

الأمثلة المتكررة عدم ثبات المعنى واستقراره ، وبهذا تُعطل وتُحبط أى محاولة للتوصل إلى معنى نهائى للعرض .

روبرت ويلسون : مسرحية نظرة شخص أصم (١٩٧٠)

(Deafman Glance)

تبدأ أحداث مسرحية **نظرة شخص أصم بمشهد** يدور أمام سور مرتفع لأحد السجون. على منصة بيضاء أمام السور تقف امرأة سوداء ، طويلة القامة ، ترتدى ثوبًا أسود ذا ياقة عالية ، وظهرها للجمهور . على يمينها توجد منضدة يغطيها مفرش أبيض ، وعليها إبريق ممتلىء باللبن وكوبان وسكين . على يسارها يجلس طفل صغير على مقعد أبيض منخفض بلا ظهر أو ذراعين . بالقرب منه يرقد طفل آخر تحت ملاءة ويبدو مستغرقًا في النوم . في حركة بطيئة إلى أقصى حد تتحرك المرأة إلى المنضدة وتصب اللبن فى كوب تحمله إلى الطفل الجالس على المقعد فيشربه . تعود المرأة إلى المنضدة وتلتقط السكين بيدها اليمنى وتمسح نصله ثم تتجه إلى الطفل الجالس على المقعد مرة أخرى وتنحنى فوقه ، لكنه لا يُلقى بالاً إليها . فى تمهل شديد تطعنه المرأة بالسكين . وعندئذ - كما يخبرنا "ستيفان برشت" (Stephan Brecht) الذى قام بتوثيق العرض فى أدقّ تفاصيله :

ينهار الطفل فتساعده المرأة في السقوط علي الأرض ... وتطعنه مرة أخري في الظهر بدقة وتمهل شديدين ثم تسحب السكين وتعود إلي المنضدة وتمسح نصل السكين مرة أخري . وتتسم أفعال المرأة كلها بغياب الانفعال غيابًا تامًا (٦٢).

وأثناء قيام المرأة بهذه الأفعال يدخل الصبى "ريموند أندروز" وهو أكبر سنًا من الطفل الجالس على المقعد ، ويقف جانبًا يراقب ما يحدث . وبنفس الإيقاع البطىء تصب المرأة كوبًا آخر من اللبن ، ثم تكشف الغطاء عن الطفل الراقد فنرى أنها طفلة . توقظها المرأة وتعطيها اللبن وتراقبها هى تشربه ثم تحمل الكوب الفارغ إلى المائدة وتلتقط السكين وتعود إلى الطفلة وتطعنها وهى نائمة بنفس الطريقة التى طعنت بها

الطفل من قبل . ولكن فى هذه المرة حين تسدّد الطعنة الثانية يُصدر الصبى أندروز الصوت الوحيد الذى يستطيعه ، وهو صوت أشبه بصرخة متقطعة محايدة ، أو محاولات حادة متتالية للنطق تخلو من أى انفعال" [٦٣] . بعد ذلك تعود المرأة إلى المنضدة وتمسح نصل السكين . وأخيراً ، وبنفس الإيقاع البطىء تبدأ فى الاقتراب من الصبى الذى يراقبها فيطلق صرخة أعلى من الأولى ، لكن المرأة لا تطعنه بل تتحسس جبينه أولاً ثم فمه المفتوح وتكتم صرخته بحركة تبعث على الاطمئنان . عندئذٍ يخلد الصبى إلى الصمت . ويستغرق أداء هذه المتتالية الحركية نصف ساعة كاملة . وبسبب هذا الإيقاع البطىء الذى تصفه الممثلة "شيريل ساتون (Sheryl Sutton) التى قامت بدور المرأة بأنه يقترب من "التصوير بالسرعة البطيئة (سلو موشن) ... ومن زمن الصور الفوتوغرافية" [٦٤] تتحول الحركة هنا إلى عنصر يجعلنا نتشكك في طبيعة ودلالة الأحداث التى يتضمنها العرض . ويذكر "ستيفان برشت" فى كتابه **مسرح الرؤى: روبرت ويلسون** (فرانكفورت آم مين ١٩٧٨) أن مثل هذا الأسلوب فى الأداء يشدّ الانتباه إلى نفسه باعتباره هو نفسه مصدراً ممكنًا للمعنى ، بل ومصدر يعارض التوقعات التى عادة ماتثيرها الأحداث التى يقدمها . ويضيف "برشت" في معرض تسجيله المُفصّل لوقائع العرض أن مثل هذا الإيقاع الحركى البطىء إلى أقصى درجة يحول "تجربة مشاهدة العرض برمتها إلى تجربة مزدوجة : فنحن لا نشاهد متتالية من الصور فقط ، بل نشاهد فى نفس الوقت المؤدين وهم يخلقون هذه الصور" [٦٥] .

ويبدو أن ويلسون كان يرى فى طبيعة وإيقاع هذا الأسلوب فى الأداء وسيلة للكشف عن العديد من المشاعر المعقده والمعانى المركبة التى لا نلحظها عادة . فحين سألته "أوسيا تريلينج" (Ossia Trilling) فى حديث أجرته معه عن المصدر الذى استقى منه مادة عرضه المُسمى **جبل كا وسهل جارديـنيا** (١٩٧٢) حكى لها ويلسون عن تجربة من الواضح أنها كانت لها أهمية عظيمة بالنسبة له . قال لها "ويلسون" أنه أثناء عمله كمساعد لأحد علماء الأنثروبولوجيا فى نيويورك فى الستينات قام بتصوير مايزيد على ثلاثمائة فيلم لأمهات وهن يلتقطن أطفالهن الرضع ويهدهدنهم . وحين عُرضت هذه الأفلام بالسرعة البطيئة كشفت عن الظاهرة التالية :

حين يشرع الطفل فى البكاء يكون رد الفعل الأول للأم في ثماني من كل

عشر حالات هو الاندفاع نحو الطفل (مع إصدار صيحة طويلة عالية طبقتها منخفضة من خلال الأسنان) . ويستجيب الطفل لهذا جسديًا بصرخة قصيرة وتقلص في الوجه يعبران عن الخوف أو عن عدة مشاعر متباينة في آن واحد . وحين عرضنا على كل أم من الأمهات الفيلم المعني بها لم تصدق ماشاهدته ..... أترين ؟ إننا لانعي ما بداخلنا ، فهو يحدث علي مستوى آخر ولكن جسدنا يعبر عنه بطرق قد لا ندركها أحيانًا (٦٦).

ويقدم لنا وصف "ويلسون" لهذه التجربة وجهة نظر يمكن من خلالها تفسير المشهد التمهيدى لعرض **نظرة شخص أصم** ، بل إن البعض يعزو هذا المشهد إلى تلك التجربة بصورة مباشرة . ففى كتابه **روبرت ويلسون وشركاه** (نيويورك ١٩٨٩) يرى "لورانس شاير" (Lawrence Shyer) أن "حضور الأم في هذا المشهد يرمز في آن واحد إلى القوة التى توفر الراحة والسلوى (ممثلة في اللبن) ، والقوة التى تبعث الرعب في النفس (ممثلة في السكين) " (٦٧) . كما يؤكد الناقد "برشت" أن إيماءات الممثلة "شيريل ساتون" التى قامت بدور الأم كانت "تنضح بتشربها الكامل للإحساس بالواجب الأمومى" (٦٨) . ويمكننا كذلك أن نفسر مشاهدة الصبى أندروز لأحداث القتل باعتبارها عاملاً يعّمق الإحساس بالمعانى الملتبسة والمفارقات التى ينطوى عليها المشهد . فالشاهد علي الأحداث هنا ، وليس الضحية ، هو من يجزع ويتألم ، بينما تُقابل صرخته التي يمكن أن تعبر عن مشاعر الأطفال أو المرأة أو الجمهور بحركة حنونة تبعث الطمأنينة في نفسه .

لكننا إلى جانب هذا نستطيع أيضًا أن ننظر إلى هذه المجموعة من العناصر التى يشتمل عليها المشهد فى ضوء المعانى الضمنية الأكثر تركيبًا التى تشي بها حكاية "ويلسون" . لقد أشار "ويلسون" إلى أن الأفلام التى صورها تبين لنا "أن الجسد لا يكذب ... وأنه يمكننا الثقة به" (٦٩) . وفى هذا السياق قد توحى لنا قصة "ويلسون" بأننا إذا تأملنا مليًا الأفعال التى يشتمل عليها المشهد الأول من مسرحيته ، فقد نكتشف تحت سطحها الظاهرى البسيط الكثير من المعانى المركّبة المعقّدة . ومن ثم يمكننا تفسير الإيقاع البطيء لأداء "شيريل ساتون" كمحاولة لإبراز أوجه الغموض

والالتباس فى أفعالها، ولإثارة أسئلة من شأنها أن تجعل أى محاولة لتفسير هذه الأفعال أمراً صعبًا معقداً بدوره . وهكذا يمكننا أن نرى في هذا المشهد الافتتاحى أكثر من مجرد استكشاف لتيمة "الأمومة" فى جوانبها المتناقضة ، وأن نعتبره بالدرجة الأولى محاولة لطرح عدد من الاحتمالات المتزامنة وغير المتوقعة . وتسفر هذه المحاولة عن عرض مسرحى يقاوم فى كل مراحل نموه وتطوره ، وبالرغم من قوة تأثيره العاطفى وأصدائه فى النفس ، أى محاولة لتفسير صوره المتتالية في ضوء معنى واحد محدد أو مجموعة من المعانى. وتعتنق الممثلة "شيريل ساتون" هذه النظرة إلى المسرحية باعتبارها مقاومة مستمرة للانتظام تحت لواء تفسير واحد ، وتفهم فى هذا الإطار طبيعة الشخصية التى تقدمها وتأثيرها فتقول عنها :

> **إنها شخصية تَعْبُر العديد من الحدود الثقافية والتاريخية . فمن الصعب أن تحدد هويتها ، بل ومن العسير أحيانًا أن تصفها بأنها أم . إنها شخصية طقسية ، وقد تكون أيضًا قسيسة – كما يوحي بذلك ثوبها الأسود ، وطرازه الصارم ، وياقته البيضاء الصغيرة ... ولأن الإخراج يتبني أسلوبًا طقسيًا واضحًا ، تبدو جرائم القتل وكأنها طقوس دينية . ويحتشد العرض بالمفارقات لدرجة يصعب معها تعريف أو وصف ما تراه ، وفي هذا يكمن ثراؤه (٧٠) .**

وتتضح أيضًا هذه المحاولة لتوليد عدد من الاحتمالات وإمكانيات التفسير المتصارعة ، مع الإبقاء عليها طوال العرض ، فى الطريقة التي يتبعها "ويلسون" في تشكيل عروضه الكبيرة . فبعد انتهاء المشهد الافتتاحى في مسرحية نظرة شخص أصم نرى الصبى "أندروز" يتجه نحو سور السجن في الخلفية ، وحينئذ يبدأ السور فى الارتفاع تدريجيًا إلى أعلى ليكشف خلفه عن "حفلة موسيقية فى حديقة إحدى مستعمرات الجنوب القديمة " (٧١) ، وتصدح الموسيقى ، ونرى "مربية سوداء" تجلس إلى

البيانو فى ثوب أبيض ، وتحرك أصابعها فوق أصابع البيانو ولكن على ارتفاع عدة بوصات منها بحيث لا تلمسها ، بينما تجلس حوالى عشر سيدات أو أكثر يستمعن إلى الموسيقى وقد حملت كلٌ منهن طائراً فوق يدها اليمنى ، وعلى مقربة منهن يقف "شخصان أنيقان" [٧٢] ، فى حالة انتظار أحدهما رجل محترم متقدم فى السن والأخرى فتاة صغيرة . وأثناء ارتفاع السور إلى أعلى نرى "ملاكًا ورديًا" يتراجع إلى الخلف بينما يتقدم إلى الأمام ساحر - ممن يقدمون ألعابًا سحرية فى المسارح ، يرتدى حلة الساحر التقليدية ووشاحه وقبعته العالية ، وتصاحب دخوله "أكورات" على البيانو. أما القاتلة التى رأيناها في المشهد الأول فتقف بالقرب من مجموعة النساء ، بينما يجلس الصبى "أندروز" فى مكان جانبى دون أن يلحظه أحد . بعد ذلك :

تقتحم المكان شخصية غريبة متنافرة الملامح فتدمر مصداقية المشهد . وهذه الشخصية عبارة عن امرأة سوقية ترتدي ثوبًا أسود اللون ، رخيصًا ، قصيراً ، قديمًا ، ضيقًا لايناسبها ، وحذاءً مقفولاً برقبة تصل إلي الكاحل ، وجورباً قصيراً أحمر اللون ، وقبعة سوداء مضحكة ، وتعلق علي ذراعها الممدودة إلي الأمام فى تصلّب حقيبة كبيرة من النوع العملي ، لا تنسجم مع ثوبها [٧٣].

وما أن تدخل هذه الشخصية حتى تشرع فى الكتابة علي الهواء وكأنها تكتب علي سطح خفيّ ، بينما تدخل امرأة أخرى تسحب عنزة حيَّة خلفها . وحين تنتهى المرأة الأولى من الكتابة ، تتبادل المرأتان بعض الإشارات ثم تخرجان فى اتجاهين مختلفين . حينئذ يبدأ سور السجن فى الهبوط تدريجيًا ، فتتقدم القاتلة ببطء نحو المتفرجين ثم تخرج ويتبعها الشخصان الأنيقان ، بينما يتلكأ الساحر حتى يهبط السور تماما ، ثم تعلو الموتيفة الموسيقية الخاصة بالساحر لتعلن دخول امرأة طويلة ، معصوبة العينين ، فى ثوب أسود . وبينما تقف المرأة ووجهها للسور وقد رفعت أحد ذراعيها إلى أعلى ، يقوم الساحر ومساعده بحمل المنضدة ، والمقاعد ، وأخيراً جثتى الطفلين المقتولين خارج خشبة المسرح . وحين ينتهيان من ذلك ، يتقدم المساعد إلى الأمام ويقف فى بقعة ضوئية ليعلن بدء عرض مسرحية نظرة شخص أصم الذى سوف يستغرق - كما

يخبرنا - ثلاث ساعات . وهو يعلن هذا فى نبرات غريبة تشى "بالزيف والتصنّع المسرحى إلى جانب السخرية واللهجة الآمرة ، وكأنه يوحى لنا بأن المسرحية التى نوشك أن نشاهدها هى مسرحية داخل مسرحية أخرى لا نعلم عنها شيئًا ويقوم هو بالتمثيل فيها ، أو كأنه يخدعنا أو يقدم لنا لعبة سحرية" (٧٤) .

وهنا ، وبينما يضع المؤلف حدود المسرحية موضع التساؤل تبدأ عملية مزدوجة تتضمن توسيع دائرة الدلالات المتعددة التى توحى بها جرائم القتل ، والإخلال بها فى نفس الوقت . فخروج قاتلة الطفلين في المشهد الأول من مشهد الحديقة ، وخلفها الرجل العجوز والفتاة الصغيرة ، يوحى بأنهما قد يلقيان نفس المصير علي يديها ، لكن المسرحية لا تؤكد هذا أو تنفيه بل تُبقى الأمر معلقًا . كذلك يذكّرنا وضع المرأة المعصوبة العينين هنا بالقاتلة في المشهد الأول ، لكن "الموتيفة" الموسيقية التى صاحبت دخولها والتى ترتبط بالساحر توحى بأنها قد أتت لتحل محله وتلعب دوره ، والساحر بدوره يقوم برفع جثتى الطفلين ، وبعد فترة نلمح شبحه على البعد وهو يصلى إلى جوار الجثتين . وتثير هذه المتتاليات من الصور عدداً من التماثلات والتقابلات المحيرة التى تضع هوية ومعنى كل صورة منفصلة أو فعل مستقل موضع التساؤل . ويرى "برشت" الذى قام بالتمثيل في عرض **حياة سيجموند فرويد (١٩٦٩)** ، وعرض **افتتاحية (أوفرتير) لجبل كا (١٩٧٢)** ، وكذلك عرض **رسالة إلي الملكة ڤيكتوريا (١٩٧٤)** أن "توقيت كل حركة ، بمعنى الحساب الدقيق للوقت الذى تحتاجه كى يدركها المتفرج وتحدث أثرها فيه ، يختلف فى عروض ويلسون عن غيرها ، ويشذّ عن القاعدة المألوفة: فهو يطلب من الممثل فى عروضه إما أن يقطع الحركة بمجرد أن يبدأ المتفرج فى ملاحظتها ... أو أن يثبتها حتى يشعر المتفرج أنه مُعَرضٌ لها" (٧٥) .

ومع توالى أحداث العرض ، يوظف ويلسون أنواعًا مختلفة من الأداء ويضعها جنبًا إلى جنب ، ويساهم تجاور الأساليب المختلفة هذا بدوره فى تفتيت أى إحساس بالتماسك والاتساق الشكلى . فبينما يجلس "أندروز" في هدوء ، دون افتعال أو محاولة لجذب الأنظار إليه ، تقدم لنا شخصية "المربية السوداء" الجالسة على البيانو

صورة لافتة للنظر ، تتميز بالمبالغة المقصودة والإحساس بالذات ، أي - في كلمات "ويلسون" - صورة "مسرحية" الطابع تؤديها الممثلة "بافتعال مسرحي واضح" [٧٦] ويتسق الإعلان الأخرق الغريب عن بداية المسرحية بعد بدايتها بمشهدين مع أسلوب "ويلسون" في صياغة عروضه المسرحية ، وهو أسلوب يصفه "برشت" بأنه يقع ما بين استعراض الصعوبات ألتي تواجه الأداء المسرحي عمومًا من ناحية ، وبين التمثيل الردىء من ناحية أخرى [٧٧] . كذلك يلجأ "ويلسون" بين الحين والآخر إلى إقحام أحداث لا علاقة لها بالسياق المطروح ، ومؤدين يبدون وكأنهم ضلوا طريقهم إلى العرض ، فيقدم على المسرح حيوانات حية ، أو ممثلين ليست لهم خبرة سابقة بالتمثيل على الإطلاق [٧٨] مما يجعل حضورهم أمراً تعسفيًا مُربكًا يصعب تفسيره وانتظامه في مسار أحداث العرض وسياق الصور المطروحة .

ومع ذلك ، فمن المفارقات أن مسرحية نظرة شخص أصم - رغم كل سياسات التفتيت التي ذكرناها آنفا - تُلمح بصورة مستمرة إلى إمكانية وجود مراكز تيمية وشكلية للعمل . فمع توالي مشاهد العرض مثلاً تشتبك الإحالات إلى "تيمة" الطفل و"تيمة" القتل في نسيج من الصور المتداخلة المتحوِّلة . أضف إلى ذلك أن حضور الصبي "أندروز" على خشبة المسرح بصورة مستمرة ، وكذلك عنوان المسرحية نفسه . يغريان بتفسير المسرحية كحلم من أحلام الصبي الأصم ، أو كتأمل لأسلوبه الخاص كإنسان أصم في اكتساب خبرته الحياتية . لكن النسق الذي ينتظم هذه العناصر يعمل على تعطيل أو تعقيد أي قراءة متسقة للعمل في ضوء "تيمات" محورية وذلك لأنه يضع الصور والأحداث في علاقات توحي بالعديد من الدلالات الممكنة التي تصارع بعضها البعض في أحيان .

ويشجع الأسلوب الذي يتبناه ويلسون في التأليف على تفتيت القراءات المختلفة للعمل وإرباكها . وقد وصف "ويلسون" منهجه في العمل في مقدمته لمسرحية **حياة سيجموند فرويد (١٩٦٩)** - وكانت في الأصل تقدم كاستهلال أو "برولوج" للعرض ، وهو منهج يقوم على الاهتمام أولاً بالجوانب الشكلية والبصرية للعرض بصرف النظر عن أي موضوع واضح . يقول ويلسون :

> يُقسم المسرح إلي مناطق - مناطق متراصفه واحدة خلف الأخري .. وفي كل من هذه المناطق يتجسّد واقع مختلف - أي نشاط مختلف يحدد هوية المساحة بحيث إذا نظرنا إلي المسرح من وجهة نظر المتفرجين استطعنا أن ننفذ ببصرنا عبر كل هذه الطبقات المختلفة . وكلما تحقق واقع ما في واحدة من تلك المناطق فإنه يبدو وكأنه منفصل تماما عن أي شيء يدور خارج المنطقة الخاصة المحددة له" (٧٩) .

وهكذا يتم دمج عناصر العرض وفق مبدأ تشكيلى مهيمن لا يأخذ فى اعتباره عند التطبيق التيمات المتضمنة فى أى مجموعة أو متتالية من الصور - وذلك بالرغم من علاقات التجاوب والتراسل العديدة التى قد يوحى بوجودها بين عناصر العرض من صور وأحداث . ويتحكم هذا المبدأ التشكيلى أيضا فى عملية تكرار وتنويع الصور ، مما يُعمق الإحساس بالاضطراب والخلل . فكل صورة من هذه الصور لها "سجلُها الكامل" ، وهذا يعنى "أنها قد تظهر فى لحظة ما بشكل مكتمل مُركّز يظهر كل أجزائها ، ثم تظهر بعد ذلك فى صور ناقصة تُظهر بعض الأجزاء وتغفل البعض الآخر بدرجات متفاوتة" (٨٠) . ونتيجة لهذا يضطرب التطور التيمى للعرض ويتشوش ، بل وتختلط المفاهيم التقليدية للدور والشخصية ، وتذوب الفوارق المميزة بين المؤدين . وفى مَعرض تحليلها لبناء مسرحية **الحروب الأهلية** (١٩٨٤) **(Civil Wars)** لاحظت "جانى دونكر" (Janny Donker) أن "ويلسون" يُخضع الأداء التمثيلى لسلطة المنطق الشكلى المتنامى للعرض وذلك بأن :

> يقوم في بعض الأحيان بتوزيع الدور الواحد بين عدد من الممثلين الذين يلعبونه وكأنه لحن تشترك في عزفه بالتناوب آلات موسيقية مختلفة أو - علي العكس من ذلك - قد يكلف ممثلاً واحداً بأداء عدد من الأدوار المختلفة واحداً تلو الآخر . بل؟ وفي نفس الوقت - كما يبدو من وجهة نظر المتفرجين (٨١) .

وفى هذا السياق يمثل الإيحاء بوجود مفتاح أو مركز تيمّى للعمل ملمحًا مميزاً فى أعمال "ويلسون" - كما نلمس فى عرض **نظرة شخص الأصم** التى توحى بأن شخصية الصبى "أندروز" هى مركز الدلالة . فأعمال "ويلسون" لا ترفض إمكانية بزوغ مثل هذه المراكز الدلالية، بل إنها - على العكس - تتعمد أن تبنى تنويعاتها ومتتاليات الأحداث والصور التى تطرحها حول صور مركزية - عاطفية واجتماعية وتاريخية - مفعمة بالمشاعر والدلالة . لقد ضمت هذه الأعمال شخصيات تاريخية هامة مثل ملك أسبانيا ، و"ستالين" ، والملكة "ڤيكتوريا" ، و "أينشتاين" ، و"هسّه" و "اديسون" ، والرئيس "لينكولن" [٨٢] . ورغم ذلك ، كان أسلوب "ويلسون" في التأليف يتدخل دائما وفى كل مرة ليناهض أى وصف مبسّط أو تحديد واضح "للموضوع" الذى يشغل العمل ظاهريًا ، كما أن كل عرض من هذه العروض التى تناولت شخصيات تاريخية لم تضف شيئًا جديداً إلى ما نعرفه عن هذه الشخصيات ، ولم تقدم وجهة نظر جديدة فيها. أضف إلى ذلك أن "ويلسون" كان أيضًا يُولّف بين هذه الصور والموضوعات "التاريخية " بصورة تعسفية ، ودون أى اعتبار للحقائق التاريخية بكل تأكيد . فقد قام مثلاً بدمج مسرحية **ملك أسبانيا** (١٩٦٩) فى مسرحية **حياة سيجموند فرويد** (١٩٦٩) بحيث أصبحت الفصل الثانى من المسرحية الأخيرة ، كما قام فى عام ١٩٧١ بالجمع بين مسرحية **فرويد** ومسرحية **نظرة شخص أصم** فى عرض واحد طوله ١٢ ساعة .

وفى استخدامه للغة يتّبع "ويلسون" نسقًا مماثلاً ، فوجود اللغة يوحى بوجود المنطق والخطاب ، لكن طريقة تنظيمها تريك أى قراءة منطقية متسقة للمعنى . ورغم أن مسرحية **نظرة شخص أصم** لا تلجأ إلى اللغة إلالمامًا ، وتقصر استخدامها على لغة الحديث العادى التى تتكون هنا فى الغالب الأعم من عبارات مُعلّقة ، لا ترتبط في سياق بما يسبقها أو يليها ، إلا أن هذا الاستخدام الشحيح للغة لا يمثل القاعدة فى أعمال "ويلسون" ، ففى عروضه التالية - مثل **رسالة إلي الملكة ڤيكتوريا** (١٩٧٤) **والشرفات الذهبية** (١٩٨٢) نجده يستخدم اللغة بصورة موسعة ، بل ويقوم بنشر نصوص مسرحياته [٨٣] . لكن استخدام اللغة فى هذه الأعمال يبدو وكأنه يخضع لمعايير لا علاقة لها بالخصائص الدلالية للغة . لقد تعاون "ويلسون" تعاونًا

وثيقًا مع "كريستوفر نويلز" (Christopher Knowles) فى تأليف نص مسرحية **رسالة إلى الملكة ڤيكتوريا** وذلك لأن "نويلز" كان مثله مفتونًا بأوزان اللغة وايقاعاتها وأنسقتها الشكلية . وقد وصف "ويلسون" "نويلز" بأنه "ينشد فى استخدام اللغة إظهار بنائها الهندسى إلى جانب معانيها . فهو أحيانا يلتقط كلمة أو عبارة ويستخدمها كمادة لتشكيل بناء هندسى ، فيحولها مثلا إلى شكل هرمى أو أى شكل آخر ، ثم يعيدها مرة أخرى إلى شكلها الأول كعبارة ، أو قد يختزلها إلى حرف . إن أبنيته اللغوية تبدو رائعة الجمال من حيث الشكل حين تنظر إليها ، فهى اللغة بعد أن خضعت للبناء والتشكيل" [٨٤] .

ويتشكّل نص مسرحية **رسالة إلى الملكة ڤيكتوريا** من مثل هذه الأنساق اللغوية التى تستخدم شذرات من لغة الحديث اليومى وتخضعها لعملية بناء وإعادة بناء مستمرة وفقًا لعدد من الأنظمة والتصورات الإيقاعية والبصرية . وقد تَقَبّل المثلون – وكان "برشت" أحدهم – هذا النوع من التفتيت اللغوى وحاولوا فى أدائهم إعطاء كلماتهم معانى مستقلة عن معانيها الحرفية" [٨٥] ونتيجة لهذا ، جاءت المسرحية – فى رأى "برشت" – عملاً بصريًا بالدرجة الأولى ، يقدم لنا "صورة الحديث – أى الأشكال المختلفة – التى يتخذها الحديث بين البشر" [٨٦] .

ومثل هذه المفارقات تمثّل عنصراً أساسيًا فى تحقيق الأثر الكلىّ لأعمال "ويلسون" ، حيث تلعب فيها التوافقات الشكليّة بين الأحداث والصور دوراً هامًا فى شدّ انتباهنا إلى العناصر التى ينتظمها العمل فى تقابلات ومتتاليات لا ترتبط بعضها بالبعض بروابط تيمية أو منطقية واضحة . ومن خلال هذا يتمكن ويلسون من تقديم عروض توحى بصورة متكررة بأنها على وشك أن تُبَلور رسالة معينة ، لكنها لا تقدم لنا فى الحقيقة إلا مجموعة من الصور التى ترتبط بعضها بالبعض فى علاقات غامضة ملتبسة المعانى . فهى عروض تدعونا مراراً وتكراراً إلى تفسير دلالات علاقات وتوازيات تظل معانيها الحقيقية غامضة مبهمة . والسبب فى هذا هو أنها عروض لا تتولد من مشروع واحد محدد ولا تعتمد على خطة مسبقة واضحة المعالم ، كما أنها تضاعف الإحساس بالتشظّى الناتج عن هذا عن طريق الفصل التام بين الإضاءة

والصوت - بما فى ذلك الحوار الذى عادة ما يجيء منفصلاً عن منبعه ، ومنبثًا من أماكن عديدة فى المساحة المسرحية .

وفي هذا السياق يكتسب اختيار "ويلسون" لمادة مسرحياته وموضوعاتها أهمية بالغة ، لاتقل عن أهمية الاستراتيجيات الشكلية المعلنة للعمل . وإذا كانت الصور الاجتماعية والتاريخية التى يوظفها لا تبلور "موضوعًا" مسرحيًا فى نهاية الأمر ، فإنها تؤدى وظيفة شكلية واضحة . فمثل هذه الصور التى يختارها "ويلسون" تحمل وعداً بانبلاج الدلالة وتدعونا إلى القراءة والتفسير ، وذلك لأنها صور مألوفة لها أصداء عاطفية في وجداننا ، مما يعطيها ثقلاً شكليًا كمادة للعمل . وهذا "الثقل الشكلى" هو ما يستغله "ويلسون" فى إقامة التقابلات والتعادلات الشكلية بين أحداث وشخصيات متنافرة ، تبدو منفصلة تماما عن بعضها البعض . ونستنتج من هذا أن درجة استغراق الجمهور فى التوترات التى تحدد التأثير الكلىّ للعرض تعتمد إلى حد كبير على ما تتمتع به التيمة المُختاره من دلالات اجتماعية وأصداء عاطفية . واتساقًا مع هذا ، نستطيع القول بأن أهمية تلك الشخصيات التاريخية - مثل "فرويد" و"أينشتاين" - بالنسبة "لويلسون" لا تكمن بالدرجة الأولى فى القضايا التى قد يثيرها وجودهم على خشبة المسرح ، بل في التأثير المباشر لحضورهم ورنين أسمائهم . وقد ذكر "ويلسون" أن البحث فى تاريخ الشخصيات التى يستخدمها لن يفيد عمله ، بل قد يأتى بنتيجة عكسية ، كما أكد أنه حين استخدم صورة "أينشتاين" فى مسرحية **أينشتاين علي الشاطيء** (١٩٧٦) لم يكن يرغب فى "أن يعرف عن أينشتاين أكثر مما يعرفه الجميع عنه" . وأضاف : "إننى أريد أن أعرف عنه ما يعرفه رجل الشارع والإنسان العادى ، لأن هذا هو ما سيحمله الجمهور معه حين يأتى إلى العرض " [٨٧] . كذلك لا يعكس وصف "ويلسون" لمعالجته لتيمة مسرحية **الحروب الأهلية** (١٩٨٤) اهتمامًا أساسيًا بالمغزى الاجتماعى أو التاريخى أو السياسى للموضوع ، بل يعكس اهتمامًا بالوظيفة الشكلية - أى بقدرة هذه التيمة على إنتاج صور تطرح دلالات متعارضة وتُعطّل الوصول إلى أى آراء محددة بشأن ما يجرى . لذلك نجد في المسرحية أن علاقة الملك فردريك الثانى - الملقب بـ "فردريك العظيم - بوالده :

> يمكن النظر إليها كحرب أهلية . والطريقة التي يرتدي بها جندي جوربه قبل السير إلي المعركة هي حرب أهلية ، بل إن محاولة طفل صغير أن يتعلم كيف يربط رباط حذائه يمكن أن تكون حرباً أهلية . والحرب الأهلية يمكن أن تكون أيضاً موقفا مثل الذي نجده في بيروت الآن حيث لا يوجد فرق بين المدنيين والجنود النظاميين [٨٨] .

ومثل هذا التطوير والتحويل التدريجى لصور تتداخل وتعكس بعضها البعض مع توالى أحداث المسرحية قد يُحفزنا باستمرار على استخلاص دلالات محددة ، لكنه أيضًا يعمل فى نفس الوقت على إزاحة هذه الدلالات جانبًا واستبدالها بأخرى وهكذا دواليك . ويبدو من بعض أحاديث "ويلسون" أنه ينظر إلى عمله باعتباره دعوة إلى وتحفيزاً على اعتناق أسلوب فى رؤية العالم يقبل وجود مثل هذه العناصر المنفصلة المتصارعة ، ويرى كل عنصر منها من خلال العناصر الأخرى ، أو فى تناقضه معها . لذلك نجده يقول إن عرض حياة سيجموند فرويد يقدم :

> صوراً مختلفة للواقع تتحقق فى نفس الوقت وتتركب معًا في كولاج – تمامًا كما يحدث حين ندرك وجود عدد من العوامل البصرية المنفصلة ثم نري كيف تتجمع أمام أعيننا لتشكل صورة معينة فى لحظة ما . وهذا الضرب من الإدراك غالبا ما يتحقق في العرض من خلال مشاهدة المتفرج لكل طبقة من طبقات الواقع وهي تحيل الطبقات الأخري إلي طبقات شفافة تكشف عن عناصرها [٨٩] .

ومثل هذه العملية تضع الأشياء والأحداث والأفعال المعتادة موضع التساؤل ، وذلك حين تصطدم محاولة قراءة معانى التوافقات والأنماط الشكلية ، وتفسير دلالتها ،

بإمكانيات التفسير المتعددة ، بما تحمله من دلالات مضمرة ، فتنحرف عن مسارها . وهنا حين يصبح المعنى متعدد الأوجه يراوغ التحديد ، ويطرح نفسه دائما كإمكانية قابلة للتحقيق لكنها تظل دومًا بعيدة المنال ، يصبح فعل القراءة والتفسير نفسه جزءًا من مادة العمل وموضوعه . وقد أكد "ريتشارد فورمان" في مقاله النقدى الهام عن عرض فرويد أهمية تعددية المعنى وحالة التشكك الدائمة بالنسبة لأعمال "ويلسون" . فهو يرى أن الأساس الذى ترتكز عليه هذه الأعمال، والذى يعطيها أهميتها، هو "التوزيع" العذب القوى لمجموعة منوعة من الأفعال والمهمات المسرحية - التى يعثر عليها "ويلسون" أو يخترعها - ويقيم بينها شبكة من العلاقات المتداخلة بحيث يجعلها "تعرض" أمامنا فى كل لحظة أكبر عدد ممكن من المعانى المتضمنة فى العلاقات المتعددة المستويات التى تربط بين الأشياء من ناحية وبين المعانى التى تترتب عليها من ناحية أخرى" (٩٠) .

وعلى أحد المستويات قد تبدو أعمال "ويلسون" غير قابلة "للقراءة" والتفسير . ورغم ذلك فهى تسعى دائما إلى إيهامنا بوجود مسرحية تتطور وذلك من خلال استخدامها لصور مألوفة لها أصداؤها التى تتردد في النفس، ومن ثم إلى إيهامنا بوجود هدف لها ودلالة كلية. وهكذا تستدعى هذه الأعمال إمكانية فعل القراءة، لكنها تفعل هذا بهدف تأجيل وتشتيت أى محاولة لتحقيق قراءة متكاملة، ومن ثم الوصول إلى تصوّر نهائى وحيد تلقائى بشأن العمل .

معارضة فكرة العمق

إن العروض التى تحدثنا عنها تشبه الأعمال الفنية التى تنتمى إلى مذهب الحد الأدنى فى الفن - فى مقاومتها لأى سعى لاختراق سطح العمل ، وإحباطها لأى محاولة لتفسير بنائها ، أو نسق توالى أحداثها ، أو أنماطها الشكلية ، أو صورها . وهى فى هذا تفصح عن معارضة جذرية للرغبة فى التعمق واكتشاف "مركز" للعمل نفهم من خلاله العناصر المنوعة التى يشتمل عليها . ويرى "فورمان" أن فكرة "العمق" هذه هى محض خرافة ، بل إنها "الخرافة الكبرى" دون لبس أو غموض :

إنها أقصى ضروب المراوغة ، وتتصل بالطبع بفكرة المركز. ومن ثم علينا باللامركزية والإزاحة. ولنسمح للفكر بأن يطفو من الأعماق ويستقر على السطح [٩١].

ويشترك كل من "كيربى" و"ويلسون" مع "فورمان" فى استخدام استراتيجيات تعمل على انعكاس انتباه المشاهد على سطح العمل بحيث يعى فعل المشاهدة ، وعلى إزاحة الانتباه من سطح إلى آخر . فإذا كانت مسرحية **اشباع رغبات الجمهور** تحول بإصرار وبصورة مباشرة دون تحقيق عناصرها للوظائف والأهداف التى تُلوّح بها ، فإن مسرحية **أول علامات التفسخ** تقدم لنا "الواقعية" كبناء مصنوع عن قصد ، وتكشف تقاليدها للعيان من خلال تكرار هذه التقاليد وتنميطها بصورة تعسفية . أما **نظرة شخص أصم** فتقدم سلسلة من الأسطح المتحولة التى تعمل على إزاحة الانتباه من صورة إلى أخرى على التوالى ، وأيضًا فى نفس الوقت . وإذا كانت أعمال "فورمان" تُقوّض أى محاولة لقراءة المعنى من لحظة إلى أخرى ، فإن أعمال "كيربى" و "ويلسون" تسمح بوجود قراءات متعددة متصارعة . بل إن الوعد بتحقّق المعنى فى هذه الأعمال يتسم بدوره بالتحول والتقلب ، بينما تُقابل الرغبة فى اكتشاف المعانى ، والأمل فى تحقيقها (وهو أمل دائما ما تثيره هذه الأعمال وتداعبه) دائما بالإحباط . ولا يبقى بعد إحباط المعانى سوى حوار بين إشارات أو علامات أو آثار تزيح بعضها بعضا ، وحركة لا مركزية تؤجل دائما أى اكتمال نهائى .

وهكذا تُجسّد المسرحيات الثلاث التى ناقشناها مقاومةً لفكرة "الوحدة الكلية" التى تحمل - وفق تعريفها - معناها فى ذاتها . فهذه الأعمال توظف استراتيجيات لها خاصية الانعكاس الذاتى لتتحدى بها الرأى القائل بأن المعنى **ينتمى** بصورة ما إلى العمل الفنى ، وأن عناصر العمل الفنى **تمتلك** معناها فى داخلها . ويمكننا القول بأن هذه العروض تتوجّه بالدرجة الأولى إلى "الحدث" الذى ينتج من لقاء المتفرج بالعرض - وهو حدث يتجلى من خلال مقاومة العرض لفكرة العمق إلى جانب عملية التشتيت المستمرة لانتباه المشاهد بين عدد من الأسطح والعناصر الدالة ، بل وتمثل عملية تفنيد المعنى هذه هجومًا لا على فكرة استقلال العمل الفنى فقط ، بل أيضا على القدرة

الدلالية للعلامة - وذلك لأن أى محاولة لقراءة العمل واكتشاف أعماقه لاتلبث أن تصطدم بسياسات الإزاحة والتشتيت والتغيير المستمر لمركز العمل مما يجعلها ترتد إلى نفسها فتصبح محاولة تفسير العمل هى معنى العمل وموضوعه ، وبهذا تتكشف الطبيعة الطارئة لدلالة "العمل" واعتمادها على ما يكتشفه المتفرج فيه فى لحظة تقديمه.

الفصل الرابع
الرقص الحديث
وفن الحداثية

ارتبط استخدام مصطلح مابعد الحداثة فى مجال التنظير والنقد المسرحى لفنون الأداء منذ أوائل الستينات بالتغيرات التى حدثت فى مجال فن الرقص فى أمريكا - ربما أكثر من ارتباطه بأى فن آخر . فكما اتخذ الناقد "تشارلز چينكس" (Charles Jencks) من الأساليب الحديثة فى فن العمارة منطلقًا لوصف وتعريف فن مابعد الحداثة ، فإن العديد من النقاد يرون فى ثورة راقصى وفنانى فرقة "جادسون للمسرح الراقص" فى نيويورك (Judson Dance Theatre) على أنماط الرقص الأمريكى الحديث وأساليبه الواعية ، ورفضهم لهذه الأنماط والأساليب ، بداية انحراف جذرى عن صيغ وأنماط فنون الحداثة . وقد اهتدى هؤلاء النقاد بوصف الناقد "كليمينت جرينبرج" (Clement Greenberg) لمشروع الحداثية فى الفن ، واتخذوا من رفض فرقة "جادسون للمسرح الراقص" للمذهب التعبيرى - الذى ميز تصميم عروض الرقص الحديث فى أمريكا آنذاك - منطلقًا لطرح العديد من القراءات الهامة فى معنى الحداثة، والحداثية ، وما بعد الحداثة فى مجال المسرح وفنون الأداء . لكننا حين نطرح هذه القراءات فى سياق آراء الناقد "مايكل فريد" (Michael Fried) التى طرحناها آنفًا وإدانته القاطعة للسمة "المسرحية" فى الفن التشكيلى الحداثى ، يمكننا أن نطعن فى صحة فرضية إمكانية وجود عرض مسرحى ينتمى إلى مشروع الحداثية على الإطلاق ، وبالتالى أن نطعن فى صحة هذه القراءات التى ترصد تحول فن الرقص من الحداثة إلى مابعد الحداثة .

من الرقص الحديث إلي الرقص مابعد الحداثي :

يتأسس الرقص الأمريكى الحديث - وفق المفهوم الذى تبلور من خلال آراء "مارتا

جراهام" (Martha Graham) * ، و"دوريس همفرى" (Doris Humphrey) ، وزميلها "تشارلز ويدمان" (Charles Wiedman) والراقصة الألمانية المولد "هانيا هولم" (Hanya Holm) - على رفض اللغات التقليدية للرقص الكلاسيكى ومفرداتها وعلى محاولة اكتشاف الخصائص التعبيرية للحركة والأنماط التشكيلية . ففى كتابه **أشكال الرقص الحديث** (سان فرانسيسكو ١٩٦١) - الذى اشترك فى تأليفه مع "كارول راسل" (Carroll Russell) واستلهم فيه تعاليم ومنهج "مارتا جراهام" إلى جانب خبرته الشخصية الهامة فى تعليم الرقص - يؤكد "لوى هورست" (Louis Horst) أهمية رفض الرقص الحديث ليس فقط للقيود الشكلية الصارمة التى تحكم تراث الرقص الكلاسيكى ، بل أيضا لأسلوب "الرقص الحر" الذى يستلهم إبداعات الراقصة "إيزادورا دانكان" (Isadora Duncan). فالرقص الحديث فى رأيه يرفض "القيود التقنية الجافة لفن الباليه كما يرفض أيضا اللاشكلية الغامضة التى تسم أسلوب الرقص "التفسيرى" (interpretative) [١] . ومن ثم فهو يرى أن ابتكارات "مارتا جراهام" ومعاصريها هى محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص من خلال التوجه المباشر للعناصر الجوهرية للشكل الكوريوجرافى - أى للتصميم الحركى .

ولكن بالرغم من اعتراض "هورست" على التوجه الرومانسى لإبداعات "إيزادورا دانكان" واستهانة "مارتا جراهام" بمحاولات كل من روث سانت دنيس" (Ruth St. Denis) و "تيد شون" (Ted Shawn) لإدماج عناصر ثقافية دخيلة فى عروضهما ، ووصفها لهذه المحاولات بأنها ضرب من "الغرائبية المتهافتة الضعيفة" [٢] فإن إبداعات هذا الجيل الثانى من فنانى الرقص الحديث نبتت فى تربة الإبداعات السابقة التى رفضوها وارتبطت بها فى البداية ارتباطًا جذريًا . ولعل أوضح مثال على هذا هو أعمال "مارتا جراهام" و "دوريس همفرى" و"تشارلز ويدمان"، نفسها ، فهى أعمال تولدت كرد فعل مباشرمن منهج فرقة "روث سانت دنيس" و "تيدشون" - المسماه فرقة "دنيشون" (Denishawn) - والتى عمل جميعهم معها فترة طويلة

* النطق الإنجليزى الصحيح لكلمة "جراهام" الشائعة فى العربية هو "جريام" . وقد أوردتها هنا وفق النطق الشائع على خطئه منعًا للبس وتسهيلاً على القارئ . المترجمة.

امتدت حتى عام ١٩٢٣ . ومن الواضح أيضا أن الابتكارات الشكلية التى أتى بها الجيل الأول من فنانى الرقص الحديث - ومنهم "سانت دنيس" و"شون" إلى جانب "لوا فوللر" (Loie Fuller) و "مود ألان" (Maud Allen) [٣] - كانت دافعًا قويًا حفز الجيل الثانى من الراقصين على إحياء الاهتمام بالشكل . كذلك فإن اهتمام هذا الجيل الثانى بالوظيفة التعبيرية للرقص يحمل فى نفس الوقت أصداءً واضحة من مفهوم "إيزادورا دانكان" عن ضرورة الوحدة بين التكوين الموسيقى والتشكيل الحركى ، ومن رغبتها فى اكتشاف لغات تنشأ بصورة طبيعية من الجسد لتعبر عنه وتحقق التواصل بصورة مباشرة ، ومن فكرتها عن قدرة الرقص المتفردة على تجسيد المشاعر .

لقد استفاد أصحاب الموجة الثانية فى الرقص الحديث من هذه التجديدات المبكرة فى فن الرقص وأسسوا عليها إبداعاتهم التى تميزت ليس فقط باهتمامها بالشكل ، بل أيضًا بإيمانها بأن هوية الرقص كفن ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطاقة التعبيرية والدلالية للحركة الراقصة . ومن ثم نجد "دوريس همفرى" تؤسس منهجها فى التكوين الحركى على ما تعتبره الخصائص الأساسية للحركة الراقصة وأنماط تشكيلها [٤] ، لكنها رغم ذلك تؤكد أن مفتاح الحداثة فى الرقص يكمن فى "العمل من الداخل إلى الخارج .. ففى هذا يكمن النسق التعبيرى المهيمن لجيلنا ، بل وربما للعصر الحديث كله" [٥] . وقضى "جراهام" على نفس المنوال فترى فى الرقص تجسيداً خارجيًا يرتبط فيه التعبير الجسدى عن "المشهد الطبيعى الداخلى للنفس" بالخصائص الشكلية للرقص كأحد وسائط التعبير. وهكذا تصبح الوظيفة التعبيرية للرقص أمراً يتخطى مجرد انتهاج أسلوب معين أو السعى إلى التعبير عن شيء معين ، بل تصبح طاقة تكمن داخل الشكل نفسه كأحد الخصائص المتأصلة فى الطبيعة الأساسية للحركة . وفى هذا تقول "مارتا جراهام":

> إن الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء . ورغم أنه لا يعبر بصورة حرفية أو أدبية إلا أن كل ما يأتيه الراقص من أفعال - حتي في أعمق اللحظات تعبيراً عن العواطف الذاتية - له

معنى محدداً ومقنناً . ولو كان بمقدورنا أن نعبر عن هذا المعنى بالكلمات لفعلنا ، لكنه يكمن خارج دائرة الكلمات ، وخارج دائرة فنون النحت والتصوير . فخارج هذه الدوائر ، وداخل الجسد، يوجد ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة [٦] .

وترى "سوزان فوستر" (Susan Foster) فى كتابها **قراءة الرقص** (بركلى ، كاليفورنيا ١٩٨٦) أن هذا التعريف للرقص باعتباره تجسيداً خارجيًا لحقائق داخلية وذاتية لكنها عالمية فى نفس الوقت يشكل تياراً تعبيريًا فى الرقص الحديث يضم أعمال أجيال متعاقبة من الراقصين بدءاً بـ "إيزادورا دانكان" ومروراً بـ "مارتا جراهام" وانتهاءً بجيلين ثالث ورابع من مصممى الرقص . وفى نفس الوقت ، وفى إطار هذه النزعة التعبيرية العامة ، تعتقد "فوستر" أن عنصر الاستمرارية فى تيار الرقص الحديث على اختلاف أجياله إنما يكمن بالدرجة الأولى فى عملية الرفض المستمرة هذه من قبل كل جيل للمعجم الحركى الذى أبدعه الجيل السابق ، وإعادة ابتكار معجم حركى جديد خاص به . بل إن هذه العملية تمثل فى رأيها جزءاً لا يتجزأ من المنهج التعبيرى فى الرقص الحديث . فإذا نظرنا إلى الجيل الثانى من رواد الرقص الحديث مثلاً نجد أنهم رفضوا تأسيس أعمالهم على لغات الرقص السائدة ، وثاروا على أعمال أساتذتهم ، بل وأعمال معاصريهم أيضًا فى أحيان كثيرة ، وكانوا فى هذا يحاولون إثبات شرعية وجدية نزعاتهم ودوافعهم الفنية . ومن ثم فقد ساد بينهم اعتقاد بأن قيام "شخص واحد باختيار موضوع الرقص ثم ابتكاره لمفردات اللغة الحركية وحده ، ثم تأديته بنفسه للتكوين الفنى النهائى" يكثف الاحساس "بصدق العرض وسخونته" [٧] .

لكن الأمر اختلف بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ نجد فى الكتابات التى سعت إلى تدعيم حركة الرقص الأمريكى الحديث بعد الحرب تركيزاً رئيسيًا على الخصائص الأساسية للشكل ، وعلى التقنيات ومناهج التكوين الفنى التى من شأنها أن تبرز هذه الخصائص . وهكذا احتلت هذه الأمور مركز الصدارة ، فنجد فى كتاب **أشكال**

الرقص الحديث لمؤلفه "هورست" (Horst) وكتاب فن تصميم الرقصات (نيويورك ١٩٥٩) لمؤلفته "دوريس همفرى") (Doris Humphrey) تركيزاً على مشكلات الشكل والتكوين الفنى ومناقشة لأساسيات مناهج التصميم الحركى ، وبالتالى لحدود المعجم الحركى . بل إن "هورست" الذى ينسب تقنية "مارتا جراهام" إلى الأساليب الحديثة فى الفن التشكيلى يمضى إلى أبعد من ذلك فيؤكد أن التكوين الفنى تحكمه قوانين مطلقة، ثابتة ، وأزلية ، فهو يؤكد بصورة قاطعة فى سياق الإشارة إلى "القواعد الأساسية" للشكل أن "التكوين الفنى يتأسس على شيئين فقط : تصور لفكرة أو موضوع ما ، ومعالجة لهذه الفكرة . والفكرة أيًا كانت لا يمكن معالجتها أو تطويرها أو تشكيلها دون معرفة بقواعد التكوين الفنى" [٨] . والمعالجة الفنية فى رأيه لابد وأن تتبع عدداً من الأنماط الأساسية المحددة التى ينبنى عليها أى تكوين فنى على الإطلاق ومن بينها نمط "التنويع على التيمة الواحدة" ، ونمط "الروندو" (الذى يقوم على تكرار النغمة الرئيسية بين الحين والآخر) ، وذلك النمط الذى يعد " أعمق الأشكال الجمالية ارتباطًا بالغريزة الإنسانية ... وهو النمط الثلاثى الذى نرمز إليه بهذا النسق من الحروف :P—P " [٩] . ففى حالة هذا النمط الأخير يتبنى الفن :

> النمط الكلي الشامل للحياة الإنسانية نفسها : فنحن نولد ونعيش الحياة ثم نعود إلي المجهول . إن هذا الشكل الثلاثي الأجزاء نجده في الإيقاع الطبيعي للطبول وفي النمط الإيقاعي للقصائد الفكاهية الشائعة الخماسية الأبيات كما يشكل أيضا في العادة قاعدة التكوين الموسيقي في المؤلفات الموسيقية الجادة سواء كانت أغنية منفصلة أو سيمفونية مركبة [١٠] .

وهكذا اتخذت حركة تدعيم الرقص الأمريكى الحديث بعد الحرب مساراً يسعى نحو تعيين قاموس محدد لوسائل التعبير الحركية . وقد أسهمت كتابات "هورست" بوجه خاص فى تدعيم هذا التوجه إلى جانب انتشار تأثير مدرستى "جراهام" و"همفرى" فى تعليم الرقص على نطاق واسع . وترى "سالى بينز" (Sally Banes) فى كتابها

الهـام إلهـة الرقص في حـذاء مطاطي : رقـص مـابعـد الحـداثة (بوسطون، ماساتشوست ١٩٨٠) أن العروض الراقصة التى تنتمى إلى تيار مابعد الحداثة قد نشأت كرد فعل مباشر لهذا التوجه وأنها تمثل تياراً يرفض التعريف السائد للرقص آنذاك والذى كان يحصره فى وظيفة تعبيرية محددة ، وبعض الأساليب والموضوعات المعينة ، وبالتالى فى مجموعة محدودة ضيقة من مناهج وأنماط التكوين الفنى . وترصد "بينز" ظهور هذا التيار فى الأعمال التى قدمتها فرقة "جادسون للمسرح الراقص" - خاصة بين عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٤ - وترى فيها انشقاقًا على أساليب مصممى الرقص الحديث كما تلمس فيها انبثاق توجهات وأساليب عمل جديدة تنطوى على مجموعة من المسارات والممارسات التى تنتمى بالتحديد إلى تيار مابعد الحداثة .

نحو تعريف الرقص مابعد الحداثي :

كان الفنان "مرس كانينجهام" (Merce Canningham) قد وظف عنصر المصادفة فى منهجه فى التكوين الفنى منذ عام ١٩٥١ ، بل وتعاون مع المؤلف الموسيقى "جون كيدج" (John Cage) منذ عام ١٩٤٢ . ورغم ذلك فقد ظلت فرضيات وممارسات إسلوب الرقص التعبيرى تهيمن على مناهج تعليم الرقص غير الكلاسيكى وكذلك ممارسته حتى أواخر الخمسينات . كان "كانينجهام" نفسه فى البداية راقصًا رئيسيًا فى فرقة "مارتا جراهام" كما كان العديد من أعضاء فرقته قد تدربوا على الرقص الحديث وفق المناهج التى وضعها كل من "همفرى" و"هورست" و"مارتا جراهام" . فمن بين الخمسة عشر راقصا وفنانا الذين اشتركوا بأعمالهم فى أول حفل راقص قُدم فى كنيسة "جادسون" فى يونيو ١٩٦٢ نجد خمسة سبق لهم أن تدربوا وفق منهج "جراهام" التقنى أو حضروا دروسًا مع "لوى هورست" ، وهؤلاء هم "ستيف باكستون" (Steve Paxton) ، "روث إمرسون" (Ruth Emerson) ، "وليام ديفيز" (William Davis) ، "جوديث دان" (Judith Dunn) ، و"دافيد جوردون" (David Gordon) - وكان كل منهم قد عمل فى فرقة "كانينجهام" فى وقت من الأوقات . واشترك فى هذا الحفل أيضا "روبرت دان" (Robert Dunn) الذى أفرزت محاضراته ودروسه حول فن تصميم الرقص فى ستوديو "كانينجهام" بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٦٢ العروض الأولى لفرقة "جادسون للمسرح الراقص" . وكان "دان"

مهتمًا بمنهج المصادفة فى التصميم ، بل وفضله على منهج "هورست" الذى يهتم بالوظيفة التعبيرية للموسيقى فى العروض الراقصة وبالعلاقة المتجاوبة الوثيقة بين التكوين الموسيقى والتكوين الحركى للعرض . كذلك تبنى "روبرت دان" فى تدريسه ومحاضراته أسلوبًا تعليميًا متحرراً منفتحًا فى مقابل أسلوب "هورست" "المستبد" ، وعلق على هذا فى حديث أجرته معه "سالى بينز" قائلا : "إذا كنت حقًا قد ساهمت فى تحرير الراقصين من سطوة تعاليم لوى هورست ودوريس همفرى (وهى امرأة عظيمة رغم اختلافى معها) .. أكون قد حققت شيئًا هامًا " [١١] . والحق أن المبدأ الانتقائى الذى تبناه "دان" فى دروسه كان يمثل تحديًا سافراً لفكرة وجود شكل فنى "صحيح" ووظيفة "صحيحة". فبدلاً من أن يتبع أى فكرة معينة عن طبيعة فن الرقص وهدفه ، فضل "دان" الاهتداء بالفنون الأخرى بحيث تحولت دروسه إلى "ساحة لتجميع وتمحيص أبنية فنية مستمدة من مصادر منوعة فى الفنون المعاصرة : مثل الرقص والموسيقى والرسم والنحت وعروض مسرح الواقعة ، والأدب أيضًا " [١٢] . وترى "سالى بينز" أن عملية التبادل هذه بين الفروع الفنية المختلفة ترتبط بالحساسية الخاصة التى تُبطِن كل أعمال فرقة "جادسون" . ففى كتابها **ديمقراطية الجسد : فرقة جادسون للمسرح الراقص : ١٩٦٢ - ١٩٦٤** (آن آربر ، ميشيجان ١٩٨٣) الذى رصدت فيه بالتفصيل عروض الفرقة تقول "بينز" :

> **وربما كان الإحساس العام في هذه العروض بأن أي نسق حركي يمكن أن يسمي رقصًا وأن يُنظر إليه باعتباره رقصًا أهم بكثير من الرقصات المنفصلة . فهذه العروض كانت تقوم علي مبدأ أن عمل الفنان البصري ، والمخرج السينمائي ، والموسيقي يمكن اعتبارها نوعًا من الأداء الراقص ، كما يمكن اعتبار أي نشاط يقوم به الراقص رقصًا حتي وإن خالف أنماط الرقص المسرحي المألوفة وبدا نشاطًا عاديًا . فالأنشطة الاعتيادية تبدو غريبة حين تقدم من خلال إطار فني مما يدفعنا إلي إعادة فحصها وإدراكها [١٣] .**

وتتبدى هذه النزعة الانتقائية ، كما يتبدى هذا الإحساس بالتحرر من الفرضيات السائدة أيضا فى التنوع الأسلوبى الشديد الذى يميز عروض فرقة "جادسون" إذ كانت هذه العروض - كما تذكر "سالى بينز" - تجمع بين أسلوب "الباروك" الذى انتهجه كل من "دافيد جوردون" (David Gordon) و "فريد هيركو" (Fred Herko) وأيلين روذلاين" (Aileen Rothlein) فى عروضهم ، وأسلوب المسرح المتعدد الوسائط (multi - media) الذى تبدى فى بعض جوانب الأعمال التى قدمتها "إيلين سامرز" (Elaine Summers) و "جوديث دان" (Judith Dunn) ، بالإضافة إلى أسلوب "التحليل والاختزال" الذى يميز عروض الفرقة فى العادة . بل إن "بينز" ترى أن العروض التى تبنت هذا الأسلوب الأخير كانت فى الحقيقة تجمع بين عدد من الأساليب المختلفة المتقابلة وتقول :

> كانت أعمال إيفون رينر ذات البنية الجدلية تمزج بين تقنيات الرقص التقليدي وبين الحركات العادية والجروتسكية ... بينما كانت أعمال ستيف باكستون تدمج الأفعال الطبيعية والأفعال المكتسبة من الثقافة ، وتؤطر الأفعال الاعتيادية اليومية مثل الأكل والمشي ... أما رقصات روبرت موريس التي تصور أداء مهام وأعمال معينة فكانت توظف بعض الأشياء والأدوات لتركز انتباه المؤدين والمشاهدين معًا كما كانت تحمل إشارات وإحالات واضحة إلي أعمال فنية أخري ... وبينما كانت لوسيندا تشايلدز تتبني في عروضها أسلوبًا أدائيًا هادئًا يبتعد عن الانفعال ويعتمد في عروضها الأولي علي التعامل مع الأشياء وفي عروضها التالية علي الحركة الخالصة ، تبنت تريشا براون أسلوبًا يعتمد علي الارتجال والحركات الطائرة (١٤) .

ورغم أن هذا التحرر من الأنماط التعبيرية فى التصميم الحركى يحدد هوية فرقة "جادسون للمسرح الراقص" كفرقة "تنتمى تاريخيًا إلى تيار مابعد الحداثة" إلا أن عروضها تمثل - فى رأى "بينز" - مرحلة فى تطور فن الرقص حملت ملامح أساسية من

الحداثية (modernism) تبلورت وبرزت فى الصدارة من خلال رفض هذه العروض للأسلوب المسرحى والمحتوى العاطفى الذى يميز المذهب التعبيرى في التصميم الحركى ، وسعيها للتركيز المتزايد على الشكل الفنى دون غيره من العناصر . وفى مقدمة الطبعة الثانية من كتابها **إلهة الرقص في حذاء مطاطي** (ميدلتون ، كنيتيكات ١٩٨٧) تذكر "بينز" أن معنى مصطلح "مابعد الحداثة" "يختلف من شكل فنى إلى آخر" ، وتؤكد استناداً إلى هذا " أن الخلط فى تفسير معنى مصطلح "مابعد الحداثة" يزداد تعقيداً فى مجال الحديث عن فن الرقص وذلك لأن الرقص الذى ينتمى تاريخيًا إلى الرقص الحديث لم يكن **حداثيًا** (modernist) حقًا فى أى وقت من الأوقات " [١٥] . بل إنها ترى أن محاولات فنانى وراقصى فرقة "جادسون" لتجريد الحركة من التعبير ، وتحرير التصميم الحركى من ارتباطه بالموسيقى المصاحبة أو أى هيكل سردى ، كانت فى الحقيقة تسعى إلى تحقيق نظرية جمالية حداثية تماثل النظرية الجمالية التى وضعها الناقد "جرينبرج" بالنسبة لفن الرسم الحداثى . ومن ثم فإن الرقص الذى نتج عن هذا التوجه الجمالى والذى تميز بالاختزال والاكتفاء بالحد الأدنى من العناصر يمكن اعتباره "مابعد حداثى" ، بمعنى أنه كان رد فعل صريح ضد أسلوب الرقص الذى أطلق على نفسه اسم الرقص الأمريكى الحديث ، ورغم ذلك يمكن اعتباره أيضا وفى نفس الوقت "حداثيًا" لأنه سعى إلى التخلص من كل العناصر "اللاجوهرية" بالنسبة للرقص كوسيلة من وسائل التواصل ، وكوسيط للإبداع الفنى .

وتثير آراء "بينز" على أهميتها أسئلة نظرية وتاريخية حول العلاقات الممكنة بين الرقص الحديث والرقص الحداثى والرقص مابعد الحداثى . فمن الناحية التاريخية يمكننا أن نقول إن وصف الرقص "مابعد الحداثى" بأنه "حداثى" فى نفس الوقت يعتمد على فصل عدد من عروض فرقة "جادسون" عن أعمال فنية أخرى تتداخل معها فى الملامح ولكنها لا تتسق مع المشروع الجمالى الحداثى الذى طرحه جرينبرج . فالفنان التشكيلى "روبرت راوشنبرج" (Robert Rauschenberg) مثلا خطا بأعماله الفنية إلى دائرة العرض المسرحى بصورة مباشرة من خلال اشتراكه فى تسعة من العروض الستة عشر التى قدمتها فرقة "جادسون" . وهناك أيضًا الفنان التشكيلى روبرت موريس (الذى وصف الناقد "مايكل فريد" فيما بعد أعماله النحتية التى تنتمى إلى مذهب

الحد الأدنى فى الفن بأنها تقف على طرف النقيض من الأعمال الحداثية) ، فقد شارك هذا الفنان بصورة منتظمة فى نشاط هذه الفرقة وقدم عدداً من العروض تحت مظلتها كما قدم عروضًا فى مرحلة تالية تحت مظلة جماعة "فلاكساس" [١٦] . كذلك قامت راقصتان من الفرقة - هما "إيڤون رينر" و "أيلين روذلاين" بالاشتراك فى أحد عروض الفنان التشكيلى "شنيمان" (Schneemnn) وهو العرض المسمى **بيئة للأصوات والحركات** الذى قدم فى حفل فنى نظمه كل من "فيليب كورنر" (Philip Corner) و"ديك هيجنز" (Dick Higgins) فى مايو ١٩٦٢ قبل أول عروض جماعة "فلاكساس" وأول حفل فنى أقيم فى كنيسة "جادسون" بفترة قصيرة . ومن ثم يمكننا أن نفسر اشتراك عدد كبير من راقصى فرقة "جادسون" فى مهرجان مايو ١٩٦٣ الذى جمع بين أعمال لجماعة "فلاكساس" وبعض عروض "الهابننج" (أو مسرح الواقعة الحية) إلى جانب أشكال جديدة من الموسيقى والرقص ، والذى قام على تنظيمه كل من "جورج برشت" و"روبرت واتس" (Robert Watts) ، باعتباره جزءاً من حركة تبادل نشطة للخبرات والأفكار والممارسات والعروض [١٧] .

ولكن أهم من التساؤل السابق وأكثر جوهرية تساؤل آخر يتعلق بالفكرة التى تقول - اهتداءً بمشروع "جرينبرج" الحداثى - بأن "اختزال" الرقص إلى الحركة الخالصة فقط دونما اعتبار للتصوير أو التعبير ، أو حتى لحضور الراقص الجسدى وحده ، يُشكّل تحولا فى اتجاه البحث عن جوهر الرقص الذى يضفى عليه شرعيته كفن . لقد أكد "فريد" - اهتداءً بآراء جرينبرج - الصعوبة التى يواجهها المسرح حين يطمح إلى تحقيق النموذج المثالى الحداثى للفن . فالمسرح - كما يقول - مثل الموسيقى فن زمنى - أى عمل فنى يتحقق فى الزمن ، والمسرح - كأى عرض أدائى - "يحتاج إلى جمهور - بل ويوجد من أجله - أكثر من أى فن آخر" [١٨] . ويرى "فريد" أن احتياج المسرح إلى الجمهور" أكثر من أى فن آخر هى الخاصية التى تُنفِّر الحساسية الحداثية من المسرح بكل أشكاله" [١٩] . ويمثل هجوم "فريد" هذا على المسرح تحديًا للرأى القائل بتماثل فن التصوير الحداثى وفن الرقص مابعد الحداثى ، بل وأيضا لإمكانية وجود برنامج عمل حداثى فى مجال فنون الأداء .

الرقص الحديث والعمل الفني الحداثي :

إذا تناولنا فكرة الرقص الحداثى من منظور "جرينبرج" يمكننا أن نختار بين مسارين: إما أن نبدأ برصد نقاط التلاقى بينه وبين الفن التشكيلى اللاتصويرى - كما تفعل "بينز" ، ومن ثم بين تيار مابعد حداثى فى الرقص وبين الرسم التجريدى الذى يفضله جرينبرج على غيره ، وإما أن ننطلق من القراءات النقدية والنظرية لفن الرقص كفن قائم بذاته ومستقل عن باقى الفنون . فإذا اخترنا المسار الأول سنبدأ بدراسة البنية الفنية والشكل وتطورهما ، وإذا اخترنا الدرب الثانى سيكون الهدف هو تحديد قاعدة نظرية والتوصل إلى منهج فى قراءة فن الرقص ينهض على فرضيات تقترب من فرضيات "جرينبرج" . لكن تناول القراءات المختلفة للرقص كوسيط فنى يتفرد بشكله ويحمل شرعيته فى ذاته يعيدنا إلى ذلك النوع من النقد والنظرية الفنية اللذين يرتبطان بالمشروع الحداثى ، بل ويعيدنا أيضا إلى فرضيات وأفكار تتفق فى جوانب مختلفة مع ممارسات مصممى الرقص "الحديث" أكثر مما تتفق مع ممارسات مصممى رقص "مابعد الحداثة" . ومن المفارقات الساخرة حقًا أن اختيار الانطلاق من القراءات النقدية والنظرية يستطيع أن يقودنا مرة أخرى إلى مناقشة أعمال فنية راقصة لاعلاقة لها بالفن التشكيلى اللاتصويرى ، أى إلى ما "يعرف تاريخيًا بالرقص الحديث" نفسه فى الحقيقة .

تشير "سوزان فوستر (Susan Foster) فى كتابها **قراءة الرقص** إلى أهم النظريات التى تناولت التكوين الفنى للرقص وهى النظريات الثلاث التى وضعها كل من عالم الإثنولوجيا "كورت ساكس" (Curt Sachs) والناقد "جون مارتن" (John Martin) والفيلسوفة سوزان ك. لانجر (Suzanne K.Langer) ، وتلاحظ أن هذه النظريات الثلاث تتفق فى "تحديد أصول الرقص ومنبته فى محاولات الإنسان المبكرة للتواصل عن طريق الحركة والإيماءة" [٢٠] ، وهى فى هذا "تقيم تقابلا بين هذه المحاولات البدائية الأولى للتعبير عن المشاعر الإنسانية ، وبين الأنماط الحركية المصطنعه التى فرضتها الحضارة فيما بعد ، وترى فى الرقص وسيلة يمكن نسترد من خلالها طاقة حيوية وإحساسًا بالاكتمال والوحدة والانتماء" [٢١] . ويرى كل من

"ساكس" و"مارتن" على وجه أخص أن الرقص الحديث يتميز بسعيه إلى إعادة اكتشاف هذه الطاقة الحيوية مما يجعله ضمنًا يحقق لنفسه مكانة خاصة وهدفًا مميزًا فيما يتعلق بطبيعة ووظيفة الرقص وذلك لأنه يتوجه نحو الدعائم الأساسية لهذه الوسيلة من وسائل التواصل .

لقد أكد "ساكس" فى كتابه **تاريخ الرقص في العالم** (نيويورك ١٩٣٧) أن انشقاق "إيزادورا دانكان" على القواعد الكلاسيكية للرقص وكذلك الشعبية الواسعة التى تتمتع بها "رقصات الزنوج الأمريكين والمهاجرين من أمريكا اللاتينية" كانتا علامة على إعادة اكتشاف الجسد وعلى الرغبة فى العودة إلى المنابع الأساسية لفن الرقص . وكان الرقص الحديث فى هذا التوجه نحو الأصول يبحث عن أصالة جديدة كما يقول . ويضيف :

> **إن جيلنا لا يعثر علي مراده في فن الباليه .. فهو جيل يصرخ مثل نوفيري (Noverre) مطالبا بالطبيعة والعاطفة المشبوبة . وهو جيل يرغب مثله ، بل وربما أكثر منه ومن اللازم ، في استبدال الحركة النمطية بشئ آخر ينتمي بصدق إلي الروح"**[٢٢] .

ورغم أن "مارتن" قد استهدف على خلاف "ساكس" التنظير لممارسة الحداثيين فإنه يشترك مع "ساكس" فى رأيه هذا فنجده يقول فى كتابه **مدخل إلي فن الرقص** (نيويورك ١٩٣٩) أننا يجب أن نفهم أعمال "دانكان" باعتبارها انقلابًا عميقًا لإزاحة تراث طويل من القيود العقلانية تراكم على مدى العصور ، ولتسليم سلطة الحركة للإنسان الذى يكمن داخلنا" [٢٣] . ويرى "مارتن" أن الرقص الحديث فى هذا إنما يبحث لا عن أصوله فقط بل عن أصول الفن نفسه وذلك لأن "الحركة هى الوسيط الأول الذى تعبر من خلاله النزعة الفنية عن نفسها" [٢٤] .

وقد تجلت هذه النزعة الفنية البدائية بصورة واعية فى أعمال الراقصين الحداثيين أنفسهم ، وهى النزعة التى رصدها "روبرت جولد ووتر" (Robert Goldwater) على نطاق واسع فى نتاج الحداثة الأوروبية فى كتابه **البدائية فى الفن الحديث** (لندن ١٩٣٨) . ففى عام ١٩٣١ وظفت "مارتا جراهام" فى عملها الفنى الشهير **طقوس الأسرار البدائية** صوراً وأشكالاً طقسية مسيحية استقتها من دراستها لحياة الهنود الحمر فى أمريكا الشمالية ، وفى نفس العام أيضًا ضمن "همفرى" عمله المسمى **الهزازين** * حصاد دراسته لأنماط العبادة التى تفضى إلى النشوة الدينية . ويشير "هورست" بالمثل - مستنداً إلى ممارسات "جراهام" - إلى "الطبيعة البدائية" لنزعة الرقص وإلى "التجاوب العميق بين الجسد والعقل" [٢٥] الذى يُشكّل فى يقينه فن الرقص . فالرقص وفق نظرة "هورست" يحمل فى داخله هذا الجانب من طبيعتنا البدائية والجوهرية كأنما ليذكرنا بأن "آلاف السنين من الحضارة لم تسبغ علينا نحن المحدثين سوى قشرة من التهذيب تميزنا عن خشونة أسلافنا وبساطتهم" [٢٦] .

ومن المهم أيضا أن هذه الأفكار التى تربط ما بين منابع فن الرقص وبين النزعات الإنسانية فى مرحلة ما قبل اللغة والفكر لا توضح فقط الأهمية والدلالة الخاصة للرقص كأحد وسائط التعبير والتواصل بل تبرز أيضًا صعوبة مناقشة الدلالات التى تنتجها رقصة بعينها أو عملاً راقصًا محدداً . وهكذا نجد "ساكس" و"مارتن" و"لانجر" مرة أخرى يشاركون فى تكوين النظرية النقدية الحداثية ويقفون على أرض مشتركة مع الممارسين الحداثيين الذين يمارسون فنهم عن وعى ، ويتفقون معهم فى القول بأن للرقص خصائص متفردة تحدد هويته كفن . ويقول "فوستر" أن هؤلاء النقاد - "مثلهم مثل غالبية مصممى الرقص فى بواكير القرن العشرين كانوا يعتقدون أن وظيفة الرقص هى الإضاءة الرمزية للحقائق الإنسانية التى لايمكن التعبير عنها لغويًا ؛ ولأن هذه الحقائق

* "الهزازين" هو الاسم الذى تعرف به طائفة دينية أمريكية تشكل حركات الجسد جزءاً من العبادة عندها .

لايمكن التعبير عنها لغوياً فإنها لا تترك لنا مجالاً للحديث عن بنية الرقص ونظامه"[٢٧] .

لكن القول بأن الرقص يكشف دلالات "خاصة" لايؤدى فقط إلى وضع فن الرقص خارج دائرة النقد الذى لا يستطيع التعبير لغويًا عن المعانى التى يفصح عنها "فن الرقص" بل يضعه أيضًا خارج دوائر الأنواع الفنية الأخرى . إن هذه الآراء التى تتناول طبيعة وأهمية "معنى" الرقص ودلالاته تهدف بالدرجة الأولى إلى إبراز تلك الخصائص التى تجعل الرقص فنا "متميزًا" والتى تجسد فى الواقع هويته المتفردة كوسيط فنى . وفى هذا الصدد ، وبالمقارنة بالمدخل التاريخى العريض الذى يتبناه "ساكس"، تفصح جهود "لانجر" و "مارتن" فى التنظير للرقص عن مفهوم يرى فى الرقص فنًا قائمًا بذاته، يحيا فى مجاله الجمالى الخاص ، وعن مفهوم مصاحب للكيفية التى يحقق بها هذا الوسيط شرعيته **كفن جميل** . وحتى تتضح لنا هذه الأفكار بصورة تفصيلية يمكننا أن نبدأ بشرح النظرية الشاملة التى وضعتها "سوزان لانجر" للفن عمومًا بما فى ذلك فنون الأداء ، ثم نتناول فى سياقها بعد ذلك مناقشة "مارتن" التفصيلية لطبيعة الرقص الحديث .

تبدأ "سوزان لانجر" مناقشتها للخصائص الأساسية للفن بعرض شامل لمجموعة الأفكار التى سوف تبنى عليها هذه المناقشة ، فتقول إن النظريات الجمالية السابقة قد ركزت اهتماماتها المحورية وقضاياها على "نفس القضية : ما هو مصدر الدلالة فى الفن ؟ أى – فى قول آخر – ماذا نعنى حين نتحدث عن "الشكل الدال" " ؟[٢٨] ويشير هذا السؤال ضمنًا إلى نقطة انطلاق "لانجر" ، فهى تفترض بدءًا أن "الدلالة" (أو "المعنى") هى خاصية من خصائص الشكل ، أى أن فحوى العمل الفنى ، ومن ثم الخصائص التى تحدد هويته ، تكمن تمامًا داخله . وتؤكد "لانجر" فى كتابها **الإحساس والشكل : نظرية في الفن** (لندن ١٩٥٣) ضرورة النظر إلى "العمل الفنى كشئ قائم بذاته له خصائصه المستقلة تماما عن ردود أفعالنا المسبقة ، وهى خصائص تتحكم فى استجاباتنا له وتجعل منه ذلك العامل الجوهرى القائم بذاته فى كل ثقافة إنسانية"[٢٩] . وانطلاقًا من هذا أيضا ترى "لانجر" أن الفن والنقد شيئان مختلفان ومنفصلان تمامًا ،

بل إنها تحدد مفهوم "الدلالة" (أو "المعنى") فى الفن عن طريق وضعها فى مقابل "الدلالة" فى اللغة ، وتقدم من خلال هذا التقابل وصفًا لوظيفة وأثر العمل الفنى . وانطلاقًا من قبول فرضية شفافية اللغة ترى "لانجر" أن الوحدة البدائية فى اللغة تقوم على أساس علاقة ترابط وتلازم بسيطة ، يحددها العرف ، بين كلمة أو مجموعة من الكلمات وبين شئ أو فكرة . وفى حالة هذه "الرموز الترابطية " يكون المعنى ثابتًا وواضحًا لا لبس فيه . لكن المعنى ، ومن ثم الرمز ، يتعقدان ويصبحان أكثر تركيبًا فى سياق النشاط اللغوى وحين تستخدم هذه الرموز فى مجموعات مترابطة . فالتعبير عن المعنى فى الجملة - كما تقول - يتحقق من خلال النسق الذى ينتظم الرموز الترابطية وليس من خلال قيمة الرموز وحدها . وهنا "يمكننا القول بأن عناصر الأقوال اللغوية تسميها الكلمات ، لكن الجمل هى التى تفصح عن معانيها" (٣٠) . ومن ثم يمكننا أن نصف الجملة من حيث كونها "رمزًا مركبًا" بأنها "شكل فصيح" نتوصل إلى معناه من خلال إدراك بنيته الداخلية لا من خلال إدراك حضور وقيمة عناصره المكونة .

وتستخدم "لانجر" هذا النموذج اللغوى فى تعريف الطبيعة الرمزية للفن ، تلك الطبيعة التى وصفتها فى أول الأمر فى نظريتها الخاصة عن الموسيقى فى كتابها **الفلسفة في مقام جديد** (كامبريدج ، ماساتشوست ١٩٤٢) . فهى تقول فى هذا الكتاب إن أى مقطوعة موسيقية هى "شكل فصيح" مثل الرموز اللغوية المركبة :

> وذلك ليس فقط لأن أجزاءها تنصهر معًا لتشكل كيانًا جديدًا ولكن لأن هذه الأجزاء تحتفظ في عملية الامتزاج هذه بدرجة من الوجود المستقل كما أن الطابع الحسي لكل عنصر يتأثر بوظيفته ودوره في ذلك الكل المركب . وهذا يعني أن ذلك الكيان الأكبر الذي نسميه المؤلف الموسيقي لا ينتج من المزج بين عناصر منفصلة كما يحدث في الرسم حين نمزج عدة ألوان لنستخرج لونًا جديدًا ، بل ينتج عن عملية إفصاح وتعبير (٣١)

لكن الموسيقى تختلف جذريًا عن اللغة وذلك لأن عناصرها المكونة ، التى تقابل الرموز الترابطية فى اللغة ، لا ترتبط بأفكار أو أشياء خاصة محددة تشير إليها . وهكذا ، وعلى العكس من اللغة التى تقوم على الترابط المنطقى والفكرى ، تطرح الموسيقى نفسها على الوعى كنسق لا يرتبط بمعانى محددة متعارف عليها ، ولا يمتلك دلالة عقلانية ، بل يشبه التجربة كما نعايشها شعوريًا لاكما نفهمها عقلانيًا . ولا يعنى هذا فقط أن النقد والفن ينتميان إلى عالمين منفصلين ، بل يعنى أيضًا أن الشروط الشكلية التى تحكم بناء العمل الفنى ترتبط ارتباطًا حتميًا بطبيعة المعنى فى الفن وعملية انتاج الدلالة . ومن ثم يمكننا القول بأن العمل الفنى وفقًا لتعريفه هو نظير يماثل التجربة الحسية والشعورية . وفى بلورة هذا النموذج للفن باعتباره "شكلاً فصيحًا لا يستخدم المنطق الاستطرادى" لا تكتفى "لانجر" بوضع الفن على طرف النقيض من اللغة ، بل تميز أيضا فى سياق وصف استقلال العمل الفنى بذاته بين "الشكل الدال" الذى يعلن وجود العمل الفنى ، وبين سياقاته الحرفية ، كما تميز كذلك بين الأنواع الفنية المختلفة .

وفى إطار مفهوم "لانجر" للفن "كشكل فصيح" تصبح هوية العمل الفنى أمراً يتخطى العناصر المنفردة التى تكونه ، ويتعلق أساسًا بكونه "شكلاً دالاً" يتحقق من خلال الإفصاح عن عناصره المادية التى تعلن عن وجوده . ويترتب على هذا أن العمل الفنى فى أعمق معانيه يظهر إلى الوجود فى اللحظة التى ينفصل فيها عن العناصر المادية التى يعتمد عليها فى وجوده ، ويطرح نفسه "كوهم" أو "شئ مصنوع" . وتؤكد "لانجر" أهمية هذا التمييز بين الفن كوهم وبين الواقع فتقول إن "الوهم الذى يؤسس كيان العمل الفنى ليس مجرد حصيلة تنظيم معين لعدد من المواد فى نسق جمالى ممتع، بل إنه النتيجة التى يسفر عنها هذا الترتيب ، وهو شىء يبدعه الفنان بالمعنى الحرفى للكلمة ولا يعثر عليه فى الواقع" [٣٢] . ويترتب على هذا أن العمل الفنى يقوم فى أساسه على التجريد الذى يحتل مركز القلب فيه ، أى على انفصاله عن البيئة المادية المحيطة به بل وعن الكيان المادى الذى لا يمكن أن يحقق وجوده إلا من خلاله . وتؤكد "لانجر" أهمية "مظهر الوهم" فى العمل الفنى ، أى أن يتبدى العمل الفنى "كصورة محضة" فتقول :

إن كل عمل فني حقيقي يبدو هكذا منفصلاً عن بيئته الحياتية ويعطي لأول وهلة انطباعًا باختلافه عن الواقع – انطباعًا بأن ثمة وهم يغلف الشئ المادي أو الحدث أو المقولة أو التدفق الصوتي الذي يتكون منه العمل [٣٣] .

ولا يعتمد هذا الأثر الذى يحدثه العمل الفنى على رؤية أو فهم المتلقى . فاستناداً إلى أن العمل الفنى يشكل نفسه من خلال هذا "الانفصال عن الواقع" [٣٤] ، تؤكد لانجر "أن مهمة اكتشاف محيط العمل لا ينهض بها المتلقى ، بل العمل الفنى نفسه ، الذى عليه كى ينجح أن يفصل نفسه عن العالم . فالمتلقى لا يسهم فى إنشاء العمل ، بل يشاهده فقط كما يُقدم إليه " [٣٥] . ووفق هذه النظرة التى تتفق مع آراء "فريد" يمكننا القول بأن العمل الفنى بطبيعته لا يقوم فقط بفصل نفسه عن بيئته الحياتية بل يقوم أيضا بتجاوز كيانه المادى وهويته كشىء مادى .

وتؤسس "لانجر" تمييزها للصيغ الفنية المختلفة فى إطار هذه النظرة إلى الاستقلالية الذاتية للعمل الفنى ، وإلى انفصاله من حيث التعريف والخصائص عن المواد والظروف الفعلية التى يعتمد عليها فى ظهوره إلى الوجود . فإذا كان التجريد هو الشرط الأساسى لوجود الفن تصبح هوية الأشكال الفنية المختلفة مرهونة بالطبيعة الخاصة لعملية التجريد التى ترتبط بكل شكل . ومن ثم تتحدد هوية كل "نوع فنى" كما تقول "لانجر" وفقًا "للوهم الأساسى" الذى يطرحه ، و"مجاله المفتعل" الذى تشكله "العملية الإبداعية الأساسية بكل عناصرها" والذى "تنتجه هذه العناصر بدورها وتعينه على الوجود" [٣٦] . وتنفصل هذه المجالات بطبيعتها عن السياقات المادية التى يوجد فيها العمل الفنى وعن أى "مجالات مفتعلة" أخرى . وتتضح الطبيعة المطلقة لهذا التمييز بين الفن والواقع ، ولانفصال العمل الفنى عن بيئته الحياتية المادية فى تناول "لانجر" "للوهم الأساسى" فى مجال الفنون التشكيلية وهى تبدأ بوصف ما تعده الوظيفة الشكلية للصيغة الخاصة بهذا الفرع من الفن فتقول :

> إن الهدف الذي يسعي إليه الفن التشكيلي هو الإفصاح عن شكل بصـري وتقـديم هذا الشكل بـاعتـبـاره مـوضـوع الرؤية الوحيد، أو المهيمن علي الأقل . وهذا يعني أن العمل الفني يجب أن يبـدو للمشـاهد ليس فـقط كشكل في المكان بل كـتـشكيل للمكان – للمكان المطروح أمامه برمته [٣٧] .

ويعنى هذا بالنسبة لـ "لانجر" أن تناول المكان فى مجال الفن التشكيلى يختلف تمامًا عن خبرتنا بالمكان فى الحياة . فنحن فى الحياة نبصر الأشياء فى علاقاتها بعضها بالبعض فى المكان ، لكن المكان نفسه كما نخبره بحواسنا فى الزمن يظل دون "شكل" لأنه لا يتجسد فى "تكوين كلىّ مجسد" [٣٨] . ومن ثم فإن "المكان الصورة " الذى تقدمه الفنون التشكيلية ليس تعبيراً عن المكان كما نعرفه من خلال خبرتنا الحياتية على الإطلاق ، بل هو إفصاح عن مكان مفتعل مصنوع ، أى مكان وهمى "يوجد للإبصار فقط" [٣٩] . أضف إلى ذلك أن هذا المكان المفتعل ، لا يرتبط من حيث كونه وهمًا بعلاقة مستمرة مع المكان العملى الفعلى لوجوده ، وبالتالى مع السياقات الحرفية التى يقدم فيها العمل الفنى نفسه . وفى هذا تقول "لانجر" :

> إن هذا المكان البصري ليس استمراراً للمكان كما نحيا فيه ، فهو يوجد داخل حدود الإطار أو الفراغات أو الأشياء التي تحيط به لتـفـصله عن الواقع . ورغم ذلك لا يمكننا القول بأن هذه الحدود تفصله عن المكان العملي ، وذلك لأن الحدود التي تفصل بين الأشياء عادة ما تصل بينها أيضا ، أما المكان الصورة فهو لايرتبط بأي مكان آخر علي الإطلاق . إنه مكان مفتعل يخلقه الفنان ، وهو مكان قائم بذاته ومستقل تماماً عما حوله [٤٠]

وتميز هذه الطبيعة الخاصة ، المستقلة بذاتها ، للوهم الأساسى فى الفن التشكيلى بصورة جذرية بين العمل الفنى الذى يفصح عن مكان مفتعل ، وبين أى عمل ينتمى الوهم الأساسى فيه إلى مجال مفتعل آخر . فكما أن "كل الأشياء المتعلقة بالصورة والمشروعة فنيًا ينبغى أن توجد على مستوى الإبصار" [٤١] ، فإن كل العناصر التى تدخل فى تركيب المقطوعة الموسيقية ينبغى أن تجد مكانها ووظيفتها فى إطار "الزمن المفتعل" الذى يشكل الوهم الأساسى فى فن الموسيقى . وتنتقل "لانجر" إلى فن الشعر بعد ذلك فتصف الوهم الأساسى فيه بأنه وهم "الحياة المفتعلة" ، ثم تصف الوهم الأساسى في فن الدراما بأنه وهم "المستقبل المفتعل" . ويحقق الرقص أيضًا وجوده كفن من خلال ضرب متفرد من التجريد يقوم على تجريد الإيماءة والإشارة الحركية من سياقاتها العملية بحيث تنتقل إلى المجال الرمزى للفن . وتقول "لانجر" أن "الإيماءة فى الرقص ليست إيماءة حقيقية ، بل مفتعلة .. إنها حركة حقيقية **فعلية** ، ولكنها **تعبير ذاتي مفتعل** [٤٢] . واستناداً إلى هذا تتمكن "لانجر" من توظيف مفهومها للرمز فى الفن فى الكشف عن نمط التجريد الرئيسى فى فن الرقص و "وهمه الأساسى" الذى تصفه بأنه "مجال القوة المفتعل" ، وتقول :

> **إن كل مخلوق قادر علي الإيماء بالطبيعة هو مركز قوة حيوية ويري الآخرون حركاته المعبرة كإشارات تفصح عن إرادته . والطابع الإيمائي التلقائي للحركة الراقصة لا يعدو أن يكون وهمًا وكذلك القوة الحيوية التي تعبر عنها . فالقوي (أي مراكز القوي الحيوية في الرقص) هي كيانات مصنوعة - تصنعها الإيماءة الخارجية المعبرة [٤٣] .**

وهكذا نجد أن كل فن تتحدد طبيعته بالضرورة وفق "مجاله المفتعل" الذى هو "وهمه الأساسى" الذى لا يتحقق إلا من خلاله . ويتسم هذا المجال بالاستقلال التام والاكتفاء الذاتى فهو مجال قائم بذاته كالعمل الفنى نفسه . ومن ثم تخلص "لانجر"

إلى "أن العمل الفنى لا يمكن أن ينتمى إلى أكثر من مجال واحد وهو يحدد دائما بصورة تامة وعلى الفور مجاله الذى يمثل مادته وجوهره" (٤٤) .

ونخلص مما سبق إلى أن نظرية "لانجر" فى الفن لاتكتفى بتأكيد استقلالية العمل الفنى ، وتجاوزه لشروط وجوده المادى بل وأيضا لكيانه المادى كشئ ، بل تضع أيضا الأسس للتمييز المطلق بين الأشكال الفنية المختلفة وصلاحيات كل منها . ومن ثم تخلص "لانجر" إلى أن إدراكنا للمجال المفتعل لفن الرقص يتيح لنا فى نهاية الأمر تأمل الملامح المتفردة لهذا الفن تأملاً سليمًا ويقدم مخرجًا من الخلط الشائع سواء فى مجال النقد أو الممارسة حول الملامح الحقيقية لهذا الوسيط الفنى . وفى هذا تقول :

> **إن إدراكنا للوهم الفني الحقيقي الذي يميز هذا الفن ولمجاله الخاص كمجال قوي حيوية يخلص مفهوم الرقص كفن من الخلط النظري بينه وبين فن الموسيقي أو الرسم أو الكوميديا والكرنفال أو الدراما الجادة ويفسح المجال أمامنا لنحدد ما ينتمي حقًا لفن الرقص وما لا ينتمي إليه** (٤٥) .

ومن الواضح أن نظرية "لانجر" لا تهدف بصورة خاصة إلى إضفاء الشرعية على برنامج العمل الحداثى كما بلوره "جرينبرج" ، بل إن "لانجر" ترفض مثل هذا البرنامج للفن ولا ترى أى علاقة حتمية بين عملية التجريد التى تعدها الشرط الأساسى لوجود الفن وبين سعى الحداثة إلى اكتشاف الجوهر الشكلى للعمل الفنى . فهى تقرر بصورة حاسمة قطعية أن "الشكل التجريدى ليس فى حد ذاته مثلاً أعلى فى الفن بل إن السير بالتجريد إلى أبعد حدوده لتحقيق الشكل البحث المجرد يحيل الوسيط الفنى إلى فكرته المجردة ، وهو جهد يليق بفلاسفة المنطق لا بالرسامين أو الشعراء" (٤٦)

لكننا فى نفس الوقت نجد أن هذه النظرية التى تؤكد امتلاك العمل الفنى لمعناه وهويته فى ذاته ، كما تؤكد الانفصال التام والحتمى بين الأنواع الفنية ، تطرح مفهومًا للعمل الفنى يشترك فى ملامحه الرئيسية مع المفهوم الذى يطرحه المشروع الحداثى كما

بلوره "جرينبرج" . فمثل "لانجر" يؤكد كل من "جرينبرج" و "فريد" وجود العمل الفنى وحضوره فى ذاته ، ومعناه المتأصل فيه وانفصاله الحتمى عن شروط وجوده المادى ، وتجاوزه لكيانه كشىء ملموس . بل إن القول بأن العمل الفنى ينبغى أن يسعى إلى تحقيق خصائصه الكامنه داخله بالضرورة لابد وأن يستند منطقيًا فى معناه إلى مفهوم للعمل الفنى باعتباره كيانًا يمتلك خصائصه المميزة الخاصة به وحده ، ويوجد فى انفصال عن "بيئته الحياتية" المحيطة به ، ويحيا فى استقلال واكتفاء ذاتى فى مجال قائم بذاته. ونخلص من هذا إلى أن نظرية "لانجر" تطرح فرضيات جوهرية بالنسبة لبرنامج العمل الحداثى وذلك رغم أنها لا تسعى إلى تقديم تعريف حداثى للفن أو للرقص .

وبينما يشتبك مفهوم "لانجر" للفن مع فكرة "جرينبرج" عن العمل الفنى الحداثى فى هذا الملمح ، فإن هذا الملمح نفسه يمثل نقطة التقاء بين مفهومها للفن وبين تحليل "جون مارتن" لوظيفة وخصائص الرقص الحديث . ولاينبغى أن يُفهم من هذا أننا نزيل الفروق هنا بين هذه النظريات والممارسات المختلفة ، بل إننا نعنى فقط أن الفرضيات المشتركة بين هذه النظريات والممارسات تحدد القاعدة التى يفترضها العمل الحداثى وفق المفهوم الذى طرحناه ويعتمد عليها . ومن ثم يمكننا الاستناد إلى هذه القاعدة فى رصد الجوانب التى تصل ما بين مفهوم "جرينبرج" لفن الرسم الحداثى وبين قراءة "مارتن" لما يسمى تاريخيًا بالرقص الحديث .

يُعرف "مارتن" الرقص بأنه "التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة فى شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية"[٤٧] . وينسجم هذا التعريف بصورة عامة مع فرضيات "لانجر" عن طبيعة الفن ووظيفته ، كما يتسق تفسير "مارتن" لظهور الرقص الحديث بصورة خاصة مع نفس الفرضيات . فهو يرى أن الرقص الحديث كان إشارة على العودة بالرقص إلى هدفه السليم وطبيعته الصحيحة "كفن جميل" [٤٨] ، أى كتعبير عن المعانى التى تتجاوز الفكر ، ومن ثم اللغة ، وذلك عن طريق استخدام أشكال "دالة" بدلاً من الأشكال التقليدية المصنفة ، التى تخضع لشفرات ثابتة .

ويشير "مارتن" فى وصفه لتاريخ الرقص الحديث وتطوره إلى تمثله للأفكار الرومانسية ، ورفضه "الحيل" وأساليب لغات الباليه الكلاسيكى الموروثة ، وسعيه إلى تحقيق هدف رئيسى يشترك فيه مع الحركة الرومانسية وهو التعبير عن" الدافع الحتمى الداخلى " [٤٩] . ورغم ذلك يرى "مارتن" أن هذا الهدف نفسه يمثل أيضًا نقطة الخلاف بين الرقص الحديث وبين الرومانسية ، فقد رفض الرقص الحديث الفرضيات الرومانسية المثيرة للجد ل والخلاف ، وخاصة وجهات النظر الرومانسية بالنسبة لعملية التكوين الفنى ، لصالح "إدراك" واضح ومُحدد " للقيمة الجمالية للشكل" [٥٠] . فبينما يحمل الرقص الرومانسى ، أو "الرقص الحر" ، الذى يؤكد أهمية التعبير التلقائى ، خطر الخلط بين الدلالة الفنية وبين "التعبير الذاتى" ، ينصب الاهتمام فى الرقص الحديث مباشرة على إبداع أشكال تكوينية تمتلك دلالتها وتفصح عن هذه "الدلالة" . وهكذا ، كما يقول "مارتن" ، يحدد الرقص الحديث هويته من خلال معارضة "تدهور وانحطاط" الباليه الكلاسيكى بينما يتجاوز الملامح الساذجة فى الحركة الرومانسية وهو فى هذا يسعى إلى تحقيق الطبيعة الاساسية للرقص كشكل فنى . بل إن "مارتن" يمضى إلى أبعد من ذلك فيفسر سعى الرقص الحديث إلى المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والشكل الدال كسعى نحو تحقيق المبادئ الأساسية التى ينهض عليها الرقص نفسه كوسيط فنى. فالرقص الحديث وفق هذا المنظور لايتبنى الوظيفة الصحيحة للرقص كفن جميل فقط ، لكنه يسعى أيضا ، فى صيغة حداثية واضحة ، إلى اكتشاف الخصائص الأساسية لهذا الفرع من النشاط الانسانى ، وهى الخصائص التي يكتسب من خلالها شرعيته .

ويوضح "مارتن" فى كتابه **الرقص الحديث** (نيويورك ١٩٣٣) هذا الجانب النقدى الهام فى نشاط الرقص الحديث من خلال رصد ومناقشة الاكتشافات الأربعة الهامة التى جاء بها . وقد ظهر أول هذه الاكتشافات فى المرحلة التى شهدت محاولات الرقص الحديث تحديد ملامحه وهويته كشئ منفصل عن التيار الرومانسى فى الرقص ، كما شهدت بروز مفهوم للحركة نفسها باعتبارها كيانًا مستقلاً يشغل مركز القلب فى

الرقص كوسيط فنى . وفى هذا يقول "مارتن" أن الرقص الحديث لم يوظف الحركة كوسيلة لإحياء وتوحيد قاموس من المفردات الحركية الموغلة فى التقليدية . كما لم يسمح للحركة بأن تنشأ تلقائيًا من التركيز الحاد على الراقص وعلى تأثير الموسيقى فى إلهامه ، بل تناول الحركة فى حد ذاتها كجوهر فن الرقص ومفتاحه الدلالى . وهذا لا يعنى فقط الإيمان بأن الرقص بكل أنواعه يتألف من الحركة ، بل يعنى أيضا وبالدرجة الأولى أن الحركة هى الشئ الهام والدال فى الرقص : أى أن الحركة هى جوهر الرقص ومادته كما أنها - حرفيًا - الموقع الذى يكمن فيه معناه .

ومن هذا الاكتشاف الأول تولد الاكتشاف الثانى . وفى عرض هذا الاكتشاف ينطلق مارتن من الإيمان بأن الحركة الجسدية "التى تمثل أولى التجارب الجسدية فى الحياة الإنسانية" (٥١) لا يمكن أن تخلو تماما من المعنى أو عنصر التصوير . وبناءً على هذا فإن الاستجابة الحسية للحركة - أى استجابة المتلقى عاطفيًا وعضليًا للدافع المحرك للراقص - لابد وأن تصاحبها حتمًا استجابة سيكولوجية من نوع ما ، قد تكون صورة أو فكرة أو إحساسًا . واستناداً إلى هذا ينتهى "مارتن" إلى أن الحركة فى حد ذاتها ووفق طبيعتها لابد وأن تكون "دالة" . ولما كان الرقص الحديث هو الذى أتى بهذا المفهوم للحركة كجوهر الرقص ومادته يمكننا القول بأن الحركة بهذا المعنى لم توظف بصورة كاملة كعنصر فى التكوين الفنى فى الرقص قبل ظهور الرقص الحديث . والقول بهذا لا يعنى بالطبع أن عملية استغلال الطاقة الدلالية الكامنة فى الحركة (أو ما يطلق عليه "مارتن" "ما وراء الحركة ") لم تلعب دوراً هامًا فى بلورة طبيعة وتأثير الرقص المسرحى من قبل ، بل يعنى أن الرقص الحديث قد أتاح للفنان استخدام هذه الطاقة الدلالية الجوهرية للحركة بصورة كاملة وذلك لأنه عزل عنصر الحركة فى الرقص عن كافة العناصر الأخرى وركز عليه دون غيره . ولهذا يؤكد "مارتن" بصورة قاطعة " أن الطاقة الدلالية الكامنة فى الحركة (أو "ما وراء الحركة") لم توظف توظيفًا فنيًا واعيًا قبل ظهور الرقص الحديث:" (٥٢)

والقول بأن الحركة فى حد ذاتها هى جوهر الرقص ومادته ، وأن كل حركة هى

بطبيعتها حركة دالة ، يترتب عليه أن "جوهر" الرقص ومادته الخاصة الصالحة هى "الحركة المستمرة الدائمة" - الحركة التى تخلو من العناصر الساكنه ، ومن أى أوضاع يمكن اعتبارها مناطق سكون ، مهما بلغت القيمة الزخرفية لهذه الأوضاع" (٥٣) . لذلك يتميز الرقص الحديث بخاصية " الدينامية" التى "لاتسمح للراقص فى أى لحظة بالسكون الجسدى الطبيعى " (٥٤) ، وهى خاصية تمثل استبعاد كل العناصر التى لا تنتمى إلى جوهر الرقص والتى من شأنها أن تفسده كشكل فنى .

واستناداً إلى فرضية أن الحركة هى موقع المعنى فى الرقص ، وإلى فرضية أن كل حركة هى حركة دالة ، ينتهى "مارتن" أخيراً إلى أن إمكانات لغة الرقص تتجاوز أى شكل بعينه ، أو أى مجموعة من الأشكال التقليدية ، وذلك رغم أن " كل شكل من أشكال التكوين الحركى" هو بطبيعته شكل دال . بل إن التحرر من لغات الرقص التقليدية هو ما يسمح لممارسى الرقص الحديث بتوظيف الخصائص المنوعة للحركة بأسلوب مناسب تماما يمكنهم من إبداع أشكال من التكوين الفنى معبرة ودالة ، تخلو من الزخرف وعوامل التشتيت . ويؤكد "مارتن" أن " كل رقصة" فى مجال الرقص الحديث " تصنع شكلها الخاص بها" (٥٥) . ولذلك فكل رقصة ناجحة هى رقصة تحقق "شكلاً دالاً" متفرداً . وهنا نلمس مرة أخرى اتفاقاً فى النظرة إلى الشكل بين "مارتن" و"لانجر" ، إذا تقول "لانجر" :

> إن الشكل .. قادر علي أن ينهض بنفسه وأن ينشط ذاتيا . وهو قد يكون بالفعل نتاج توحيد عناصر منوعة مما يجعلها قادرة بصورة جماعية علي تحقيق نوع من الحيوية الجمالية لا يمكن أن تتمتع به لولا هذا التآلف بينها . وهكذا يصبح الشكل الكلي أكبر من حاصل جمع أجزاءه المكونه . وتعرف عملية التوحيد هذه، التي يتحقق الشكل الفني من خلالها ، بعملية التكوين (٥٦)

ورغم أن "مارتن" لايستخدم فى كتابه **الرقص الحديث** مصطلح الحداثة فإن ما يصفه هنا هو ما وصفه الحداثيون بالتحقيق الواعى داخل العمل الفنى للشروط الجوهرية للوسيط الفنى الذى يوظفه . فهو يؤكد أن "قادة الحركة الحديثة" فى مجال الرقص قد "نجحوا فى تقديم أعظم خدمة لفنهم حين اكتشفوا مادته الجوهرية والمجال الذى يحيا فيه"[٥٧] . ويرى "مارتن" أن ما نسميه تاريخيًا الرقص الحديث يمثل سعيًا نحو اكتشاف جوهر الرقص كوسيط فنى يستطيع فى أعلى درجاته أن يكشف لنا عن الرقص المطلق ، أى عن "ذلك الجوهر الخالص للرقص الذى لايحوى أى عنصر من أى شئ آخر "[٥٨] . وذلك بسبب النزعة التعبيرية للرقص الحديث وليس بالرغم منها .

هدف الرقص

إن موقف "مارتن" النقدى من الرقص الحديث لا يكشف فقط عن اتفاق فى الآراء النظرية والنقدية بشأن المشروع الحداثى فى الفن التشكيلى والرقص لكنه يوضح أيضًا صعوبة استخدام النموذج الحداثى للعمل الفنى القائم بذاته فى قراءة وشرح العروض الأدائية ، بل إننا حين نضع تفسيرات كل من "لانجر" و "مارتن" و "بينز" لفن الرقص جنبًا إلى جنب مع وصف "جرينبرج" للعمل الفنى النموذجى الذى يكتسب شرعيته من ذاته لا نكتشف مجرد مناظرة واختلاف فى الآراء حول شروط العرض المسرحى الحداثى، بل نكتشف مقاومة فن المسرح نفسه لتنفيذ أى برنامج عمل حداثى صحيح .

فرغم أن "مارتن" يؤكد أن الحركة هى جوهر الرقص ومادته وأن كل حركة هى حركة دالة فإنه لا يرى أن كل حركة تصلح أو يمكن أن تكون مادة "للرقص الفنى" . بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أن تحقيق الرقص الحديث للخصائص الجوهرية للرقص كوسيط فنى يتضمن إقصاء العناصر التى لا تناسبه كفن رفيع . وهو يقرر فى هذا الصدد بصورة قاطعة :

> إن الحركة بكل أنواعها ... ليست مادة صالحة لإبداع فن الرقص . فكل أنواع الرقص تتشكل من الحركة ، لكن كل أنواع

الحركة ليست رقصًا . والرقص في هذا يشبه الموسيقي والشعر .
فكل أنواع الموسيقي تتشكل من الأصوات ، لكن كل الأصوات
ليست موسيقي ، وكل أنواع الشعر تتكون من الكلمات ، لكن
ليست كل الكلمات شعرًا" (٥٩) .

ويمضى "مارتن" ليقول إن الراقص حين يسعى إلى إبداع "شكل دال" عليه أن يطرح جانبًا الحركة التى "تشكل مادة الحياة اليومية بممارساتها الجسدية الاعتيادية" وأن "يختار ذلك النوع من الحركة الذى لا يخضع للضرورة الجسدية أو يترتب عليها ، بل ينتج عن حاجة نفسية أو عاطفية أو لا - جسدية " (٦٠) . ويرى "مارتن" أن هذا التمييز بين أنواع الحركة أمر جوهرى فى تحديد الرقص لهويته كشكل فنى ، بل إنه ينتهى إلى أن "الفن والطبيعة ضدان لايلتقيان أبدًا . ولهذا السبب لا يمكن استخدام الحركة الطبيعية والايقاعات الطبيعية مادة لفن الرقص" (٦١) .

وفى حالة "لانجر" نجد تمييزًا مماثلاً ، فهى تقول إن "العمل الفني" ليس فى أى حال من الأحوال شيئًا يعثر عليه الفنان أو يعطيه المشاهد هويته من خلال فعل المشاهدة ، لكنه شئ تم **صنعه** وهو يفرض بنفسه هويته الخاصة كعمل فنى . وبناءً على هذا لا يمكن أن يكون الرقص أبدًا مجرد حركة ، لكنه دائما حركة تم تحويلها - حركة "تخيلها" الفنان وأعاد تشكيلها وجعلها حركة "فصيحة" دالة . وبالنسبة لفن الرقص تقول "لانجر" :

إن الإيماء الذي يشكل جزءًا من سلوكنا الفعلي ليس فنًا .
إنه مجرد حركة . فالسنجاب إذا أفزعه شئ فهب جالسًا وقد وضع
كفيه علي قلبه يقوم بحركة ، بل وحركة إيمائية بالغة التعبير .
لكن سلوكه هذا ليس من الفن في شئ . إنه ليس رقصًا . فقط
حين يتخيل الفنان الحركة التي صدرت كتعبير صادق من

> السنجاب بحيث يمكن أداؤها بعيداً عن الموقف الخاطف الذي وجد السنجاب نفسه فيه ، وحالته النفسية ، يمكن للحركة أن تصبح عنصراً فنيًا ، أي إيماءة راقصة يمكن استخدامها" (٦٢) .

إن العمل الفنى القائم بذاته يفصح عن طبيعته عن طريق تمييز نفسه بصورة مطلقة من خلال خصائصه المميزه عن الظروف الحياتية الاعتيادية التى يقدم نفسه فيها . وفى حالة فن الرقص يتطلب هذا التعريف الذاتى للهوية بالضرورة تمييز "الرقص" عن "الحركة فى عمومها" . ومن ثم كانت كراهية "مارتن" للحركة "اليومية الاعتيادية" وللإيقاعات الطبيعية . فالرقص كما يراه ، وكما تراه "لانجر" لا يمكن أن يكون مجرد "حركة" ، بل هو بالضرورة حركة أو نسق حركى فصل نفسه عن الحركة فى عمومها بحكم **تكوينه** . ومثل هذه الحركة لا تكتسب هويتها كفن من مجموعة من الظروف أو السياقات الطارئة وذلك لأنها تخلق سياقها الخاص فتميز نفسها عن كل ما حولها . وهنا يستحيل الخلط بين "الرقص الفنى" وبين الحركة اليومية وذلك لأن الرقص الفنى يمتلك هويته الخاصة كفن . والحق أن قول "جرينبرج" بأن العمل الحداثى يسعى إلى تحقيق شروطه الخاصة الكامنه داخله إنما يعنى أيضا أن العمل الفنى هو كشف عن مثل هذه العملية التى تحدد هويته الخاصة .

وتتضح دلالة هذا التعريف للعمل الفنى بصورة أكبر حين نضعه فى مقابل نموذج الرقص الذى يندرج تاريخيًا تحت مسمى رقص مابعد الحداثة . فالنسبة "لسالى بينز" يمثل اختزال الرقص إلى مجرد تقديم "الحركة ، بل وتقديمها فى شكل تأدية مهام وظيفية بسيطة ، الملمح الذى يسم رقص مابعد الحداثة (من الناحية التاريخية) بالحداثية . ولكن القول بأن الرقص لا يختلف عن الحركة فى عمومها إلا فى ملمح واحد وهو أنه يقدم أمام جمهور يهدد الفكرة القائلة بأن العمل الفنى يحدد هويته بنفسه. فتعريف الحركة كرقص وفقًا للإطار الذى تقدم فيه ، ومن ثم وفقًا لنظرة المشاهد، لا يعد تحديداً ذاتيًا للهوية من قبل العمل الفني ويختلف عن نظرة "لانجر" و

"مارتن" و "جرينبرج" إلى العمل الفنى كما ينبغى أن يكون ، بل إن هذا التحدى لمبدأ التمييز بين العمل الفنى وبين ظروفه الحياتية ومحيطه المادى ، بما فى ذلك ظروف

تقديمه ، لابد وأن يقود الرقص - وفقًا لآراء "فريد" - إلى الحد الذى يصبح فيه معاديًا لفكرة العمل الفنى نفسها .

وفى هذا السياق إذن نستطيع أن نعارض تفسير "بينز" وأن نقول أن سمة الحداثية الحقة فيما يسمى تاريخيًا بالرقص الحديث تتلخص فى أنه تشكل تحت شعار الاستقلال الذاتى من خلال محاولة التغلب على طبيعته العارضة كعرض مسرحى . وهكذا يتضح لنا أن تعريف المنظرين والممارسين معًا للرقص بأنه فن "يصنع" الفنان عناصره ولا"يجدها" جاهزة - كما تقول "لانجر" - ويضعها فى "تكوين" وليس فقط داخل "إطار" ، وتنبع دلالاتها من شكل ثابت موحد ، هو تعريف يعنى فى حقيقة الأمر أن "الرقص الفنى " هو الرقص الذى يطمح إلى التغلب على طبيعته العابرة كفن مسرحى . إن "هورست" يؤكد فى كتابه **أشكال الرقص الحديث** أننا "لايجب أن ننسى أبداً ضرورة وجود شكل ينظم الخصائص والأسلوب حتى يتمتع الرقص بالشرعية والسلامة من ناحية التصميم الحركى" [١٣] . وهو يستشهد أيضا بآراء "لانجر" لتدعيم حجته ، وخاصة قولها القاطع : " لا يتحقق الوجود الجمالى لأى شئ دون الشكل . ولا يمكننا أن نسمى أى رقص عملاً فنيًا إلا حين يخضع لتخطيط مقصود ويمكن تكراره" [١٤] . ومثل هذه الآراء تفترض دون مناقشة أن العرض المسرحى يطمح إلى تحقيق حالة الفن التشكيلى ولذا يحاول أن يهزم طبيعته العابرة والطارئة ويكتسب وضعية وحالة الشئ الثابت .

واتساقًا مع هذا ، واهتداءً بآراء "فريد" ، يمكننا أن نقول بسهولة ويسر أن العرض المسرحى مهما حاول الوصول إلى النموذج الفنى المثالى لايمكن أن يكون حداثيًا بالمعنى الذى طرحه "جرينبرج" فى مشروعه . ومثل هذه الخلاصة لا تسعى إلى حسم قضية ما إذا كان الرقص الحديث أو مابعد الحداثى حداثيًا حقًا أم لا ، بل تسعى إلى توضيح أن

الفرضيات التى أسس عليها "جرينبرج" فكرته عن العمل الفنى الحداثى لاتلبث أن تتضح وتنحلّ خيوطها ما أن توضع فى إطار العرض المسرحى . وهذا الايضاح يمهد بدوره إلى قراءة الرقص الذى ننسبه تاريخيًا إلى مابعد الحداثة ليس فقط فى ضوء رفضه لأساليب الرقص الحديث ، ولكن أيضا باعتباره مساءلة للفرضيات التى تغذى فكرة المشروع الحداثى برمتها . فاختزال الرقص مابعد الحداثى (تاريخيًا) للرقص إلى مجرد "الحركة" ، أو حتى حضور الراقص فقط ، لم يكن محاولة لتحقيق برنامج "جرينبرج" من خلال الرقص على الإطلاق ، بل كان هجومًا على فكرة العمل الفنى القائم بذاته نفسها وتعرية لطبيعته الطارئة غير المستقرة بدلاً من ذلك المركز المستقر الذى جعله المشروع الحداثى هدفه ومسعاه .

الفصل الخامس
انهيار التصنيفات التراتبية
وظهور الرقص مابعد الحداثي

عكس نشاط فرقة "جادسون للمسرح الراقص" فى مرحلته المبكرة، سواء فى ملامحه المميزة أو تطوره ، الطبيعة العامة لتعاليم وتوجهات "روبرت دان" (Robert Dunn) فى فن تصميم الرقص - وهى التعاليم التى أسسها فى سلسلة من الدروس والمحاضرات التى انبثقت منها فرقة جادسون . وقد بدأت هذه الدروس أول الأمر فى خريف عام ١٩٦٠ واستمرت عامين أثمرت بعدهما الحفلات الراقصة المبكرة التى قدمها تلاميذه فى كنيسة "جادسون" التذكارية فى حى "جرينتش فيلدج" بنيويورك عام ١٩٦٢ . وكان "دان" قد بدأ سلسلة دروسه هذه فى ستوديو "مرس كانينجهام" (Merce Cunningham)بدعوة من "چون كيدج"[١]. وكان "كيدج" نفسه قد قام بتدريس كورس مماثل عن تصميم الرقص الحديث بنفس الاستوديو بناء على طلب أعضاء فرقة كانينجهام[٢] وذلك بعد بداية سلسلة الحلقات الدراسية الهامة التى قدمها فى كلية "نيوسكول" حول "التكوين فى الموسيقى التجريدية" بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٦٠ والتى حضرها "ألان كابرو" و"چورج برشت" إلى جانب فنانين آخرين منخرطين فى عروض مسرح الواقعة الحية ونشاط جماعة "فلاكساس" وتجارب الرقص الجديد . ورغم أن "دان" لم يكن راقصًا ، ولا كان مصممًا للرقص ، فقد درس الموسيقى والرقص قبل التحاقه بدروس "چون كيدج" فى كلية "نيوسكول" . وشارك "كيدج" اهتماماته الانتقائية المنوعة وحماسه للإجراءات القائمة على منهج المصادفة . ولم يعتمد "دان" فى دروسه على الخبرة التى اكتسبها من تتلمذه على أيدى "كيدج" فقط ، لكنه حاول أيضا بلورة مناهج ومبادىء للتكوين الفنى وثيقة الصلة بمناهج ومبادىء "كيدج". وتؤكد "سالى بينز" فى سردها المفصل لتاريخ "مسرح جادسون الراقص" التأثيرات المنوعة التى تدخلت فى صياغة عمل "دان" وحساسيته الفنية والتى تضمنت - بعيداً عن حماسه للفنون المعاصرة - تأثير مدرسة "باوهاوس"(Bauhaus) الألمانية فى فن

العمارة * وتأثير فلسفة الفيلسوف الألمانى الوجودى "مارتن هايدجر" ، و الفيلسوف الفرنسى الوجودى "چان بول سارتر" والفلسفة الصينية "التاوية" (Taoism) ** . ورغم ذلك تؤكد "بينز" فى النهاية أنه "بالرغم من كل هذه النماذج الفكرية المنوعة ، يظل الشكل النموذجى المهيمن على منهج "دان" فى تدريس التصميم الحركى ، والموحد لعناصره ومصادره ، هو الشكل القائم على منهج المصادفة فى التكوين" (٣) .

ويفصح التكوين الفنى لأول حفل قدمته فرقة جادسون للمسرح الراقص عن طبيعة هذا الاهتمام بمنهج العمل القائم على المصادفة كما يفصح عن مداه . فقد تألف هذا الحفل أساسًا من مقطوعات وفقرات أعدت وتشكلت من خلال دروس التكوين ، وقدم فى ٦ يوليو عام ١٩٦٢ تحت عنوان "حفل راقص" (A Concert of Dance)، واشتمل على أعمال لـ "جوديث وروبرت دان" (Judith and Robert Dunn) ، و"بيل داڤيز" (Bill Davis) ، و"ررث إيڤون رينر" (Ruth Yvonne Rainer)، و"إيلين سامرز" (Elaine Summers) . وفى اعلانات الدعاية لهذا الحفل أكدت المجموعة المشاركة أهمية عملية التشكيل الحركى - أى العملية الكوريوجرافية - ذاكرة أنها ستتضمن استخدام عدد من الوسائل مثل "الغموض والأشكال المفتوحة ، والقواعد التى تُعيّن مواقف بعينها ، والارتجال ، والقرارات الفنية التلقائية" (٤) . وبينما تمثل هذه المداخل والتوجهات رجع صدى مباشر لمناهج "كيدج" فى التصميم ، فقد قدم شكل الحفل نفسه عنصراً آخر من عناصر المصادفة واعتمد فيه على نظرية"كيدج" الجمالية بشكل أكبر .

---

* أسسها "ولتر جروبياس" عام ١٩١٩ على أسس تجريبية للبحث فى حقيقة المواد الفنية وتوظيفها، وأغلقها النازيون عام ١٩٣٣ لكن أفكارها انتشرت على أيدى أتباعها ومنهم "كاندنسكى" و"كلى" وغيرهم. (المترجمة).

** نظام صينى شائع فلسفى ودينى أسسه الفيلسوف الصينى "لاو-تسى" (Lao-tse) ويدعو إلى الحياة البسيطة الصادقة وعدم التدخل فى مجرى الأحداث الطبيعية . (المترجمة).

لقد نُظم هذا الحفل بحيث يسمح بالخلط بين الفقرات المنفصلة من حيث الحدود والهوية . فبرنامج هذا الحفل الراقص يذكر خمس عشرة فقرة تتضمن عدداً من الرقصات الجديدة التى يبلغ مجموعها ثلاث وعشرون رقصة . ومن ثم قدمت بعض هذه الرقصات فى الحفل جنبًا إلى جنب فى نفس الوقت - أى متزامنة - وقدم بعضها تباعًا دون فواصل واضحة تحدد بداية الرقصة ونهايتها . وتماشيًا مع نفس المبدأ ساهم الإطار العام للحفل بدوره فى إذكاء الخلط بين الأنواع والتقسيمات الفنية التقليدية ، فكانت "الرقصة رقم واحد" المذكورة فى برنامج الحفل عباره عن فيلم سينمائى اسمه "افتتاحية" **(Overture)** ، يتألف من مجموعة من اللقطات العشوائية التى صورتها "إلين سامرز" مع "جون هربرت ماكدويل" وفق منهج المصادفة ، وعرض أثناء دخول الجمهور إلى قاعة العرض . أما الاستراحة التى يذكرها برنامج الحفل باعتبارها الفقرة رقم ثمانية فقد اشتملت على عرض قدمته "رينر" تحت عنوان "فاصل ترفيهى قصير" أو **(Divertissement)** بينما انتهى الحفل برمته بإطفاء أنوار القاعة وغرقها فى الظلام بينما استمر الرقص دائراً . ففى رقصة الرافلادان (Rafladan) التى قدمتها "ديبورا هاى" (Deborah Hay) على أنغام عزفها "تشارلز روتميل" (Charles Rotmil) على آلة الفلوت اليابانية ، بينما كان "ألكس هاى" (Alex Hay) يتحكم أثناءها فى الإضاءة - كما تقول "بينز" :

> **دار الرقص في الظلام موحيًا بأن حركات الإنسان تقع داخل دائرة الرقص حتي وإن لم تكن ظاهرة للأعين بصورة مباشرة . كان المشاهد يستطيع أن يري حركات ألكس هاي بصورة غير مباشرة عن طريق تتبع حركة الإضاءة التي كان يتولي تشغيلها . أما حركات ديبورا هاي فكان المشاهد يستنتج حضورها ضمنيًا دون أن يراها [٥] .**

وداخل هذا الإطار جمع الحفل بين رقصات توظف منهج المصادفة وإجراءاته وبين أعمال تضم أساليب ومناهج منوعة . فبينما اختار "فريد هيركو" (Fred Herko) أن يؤدى حافيًا رقصة شعبية وقحة على أنغام موسيقى "إريك ساتى"

(Erik Satie)[٦] ، وأسماها **أرتدي حذائي المطاطي مرة أو مرتين كل أسبوع لأرتاد الأحياء الراقية في المدينة** ، قدمت "روث إمرسون" (Ruth Emerson) رقصة فردية (سولو) طبقت فى تصميمها إجراءات منهج المصادفة على عدد من الأفعال والخصائص الحركية والإيقاعات الزمنية والأوضاع المكانية المحددة مسبقًا . وفى المقابل صمم "دافيد جوردون" (David Gordon) عمله المسمى **رقصة هيلين** كتعبير عن رفضه لاتباع منهج المصادفة اتباعًا صارمًا ، وكمحاولة لمراوغة أحد التدريبات التى تعلمها فى دروس "دان" والالتفاف حوله ، بينما سخرت "راينر" فى رقصتها المسماه **فاصل ترفيهي قصير** من رقصات الباليه الثنائية التقليدية التى كانت تقدم بين فصول الأوبرا فى أوروبا من قبل . كذلك جنحت بعض الفقرات الأخرى التى تضمنها هذا الحفل إلى الجمع بين أسلوب منهج المصادفة وبين وسائل بديلة منوعة ، ففى عملها المسمى **قصة (Narrative)** وظفت "إمرسون" عنصر الأداء المفتوح اللامحدد فى العرض فأعطت كل راقص من راقصيها عدداً من الأفعال المنوعة تتضمن حركات تعتمد فى مسبباتها ودوافع انطلاقها ونوعها على نشاط الراقصين الآخرين . وفى عملها المسمى **اليقظة اليومية (The Daily Wake)** * اعتمدت "إيلين سامرز" فى انتقاء عناصرها الحركية على صور ونصوص مستقاة من الصحف واستخدمت شكل بعض الصفحات المعينة فى هذه الصحف فى تصميم الأرضية التى قدمت عليها الرقصة . وعلاوة على ذلك نجد أيضًا فى نفس الحفل فقرات تفصح بوضوح عن ارتباطها بمنهج "كيدج" وإجراءاته ، فكانت الفقرة رقم ١٢ مثلاً تتكون من رقصات لكل من "روث إمرسون" و"كارول سكوثورن" (Carol Scothorn) صممت عن طريق تقطيع وإعادة تجميع التدريبات العملية وأديت بمصاحبة إحدى مقطوعات "كيدج" الموسيقية المسماه **كارتريدج موزيك أو موسيقي الطلقات** . وفى الرقصة المسماه **مصادفة لحظية** انشغلت "سامرز" بأمور مماثلة فقدمت عدداً من العمليات القائمة على مبدأ المصادفة فى سياق العرض إذ جعلت الراقصين يتحكمون فى نوعية وسرعة وإيقاع حركاتهم المتتابعة وذلك

* يتضمن العنوان تلاعبًا على معانى كلمة Wake التى تعنى فى آن واحد الاستيقاظ من النوم فى الصباح والسهر إلى جانب جثة الميت فى الليلة التى تسبق الدفن وكذلك الأثر الذى يتخلف عن حدث ما أو تتركه السفينة وراءها فى البحر. (المترجمة) .

داخل إطار حركى محدد يتشكل من تكرار إلقاء مكعبات كبيرة من مادة "الستايروفوم" عاليًا فى الهواء وكأنها قطع من النرد العملاقة . وكان هدف "سامرز" فى هذه الحالة هو أن تجعل العرض نفسه يظهر عملية إنشائه من لحظة إلى أخرى بينما يولد فى الوقت نفسه إحساسًا بالتلقائية وروح اللعب .

وبالنسبة للعديد من الممارسين ومن بينهم "إيڤون رينر" و"ستيف باكستون" كان منهج المصادفة واجراءاته يمثل مصدراً منهجيًا هامًا للإبداع يصلح لانتظام وتوظيف العديد من الوسائل المنوعة . ففى عملها المسمى **رقصة عادية** جمعت "رينر" بين السيرة الذاتية فى نص الرقصة وبين اختيارها الخاص لنوعية ونسق الحركة المستخدمة فى تنفيذه بينما نجدها فى رقصة أخرى تحمل عنوان **رقصة لثلاثة أشخاص وستة أذرع** تسمح للراقصين بالارتجال والاختيار الحركى الحر أثناء العرض من بين مجموعة منوعة من الحركات التى تم التدريب عليها قبل العرض . وفى هذه الرقصة اعتمد النسق الكلى على أداء بعض الأحداث الحركية المتفق عليها مسبقًا فى مواقع محدده من العرض بحيث تفجر كل منها متتالية حركية تجمع بين الراقصين الثلاث ، وهكذا استهدفت هذه الرقصة التى تستغرق خمس عشرة دقيقة أن يعيد الراقصون تشكيل التصميم الحركى المركب الذى وضعته "رينر" والذى أفسح المجال بدوره لدخول عنصر الذبذبة وعدم التحديد إلى العرض .

وعلى نحو مماثل نجد "باكستون" يقدم فى رقصته المسماه **نقطة العبور** أو **ترانزيت** "عدداً كبيراً من الأساليب الحركية المنوعة التى تمتد من الباليه الكلاسيكى إلى "الرقص التوقيعى" إلى الحركة "اليومية العادية" ويوظفها وفق منهج يعتمد فى قوله على "التقاط كل بند من البنود وعزف سلمه الموسيقى" [٧] - أى اللعب على كل تنويعاته الممكنة ، بينما نجده فى رقصته المسماة **تفويض** يسعى إلى التخلى عن بعض جوانب سلطته كمصمم للحركة . كذلك حاول "باكستون" تحت تأثير مؤلفات "كيدج" الموسيقية أن يستخدم منهج المصادفة فى اختيار العناصر الحركية لعروضه إلى جانب استخدامه فى تشكيلها . وبدلاً من أن يفصح عن اختياراته الحركية بصورة مباشرة لجأ "باكستون" إلى الصور الفوتوغرافية المقتطعة من بعض الصور التى تصور

أحداثًا رياضية وجعل منها وسيطًا بين التصميم الحركى والمؤدى . وأثناء انهماكه فى عملية اختيار الحركة كانت كل القرارات التى تتعلق بالجوانب الأساسية الأخرى للعرض تترك مفتوحة أمام المشاركين فيه ليقرر كل منهم ما يراه بشأن عمله . وفى هذا يقول باكستون :

> كنت أضع سجل التصميم الحركي ثم أدفع به للمؤدين وأدعهم يختارون كيف يتعاملون معه . كان بإمكانهم تنفيذه كما وضع في خط مستقيم وكان بمقدورهم التشعب داخله في دوائر . كان الراقص يستطيع أن يبدأ من أي مكان في نص التصميم الحركي على شرط أن ينفذ في النهاية كل الحركات المنصوص عليها وأن يلتزم بعدد مرات تكرارها . لكنه كان يتحكم في الزمن الذي يستغرقه الأداء الحركي ويترك حرًا تمامًا فيما يفعل في الفواصل بين الحركات المنصوص عليها" (٨) .

ومن واقع هذه التجارب المنوعة التى سردناها يمكننا القول بأن إسهامات "كيدج" قد وفرت لفرقة "جادسون" فى عروضها الأولى نقطة انطلاق ، ومصدر إلهام ، وخلفية مكنتهم من اكتشاف أهدافهم وتحديد توجهاتهم . ومثل هذه العلاقة المتراوحة بين الاتباع والاختلاف تجعل من أعمال "كيدج" نقطة مرجعية هامة نستطيع فى ضوئها أن نفحص المنطق الذى تحكم فى الاستراتيجيات العديدة التى وظفها فنانو مابعد الحداثة فى مجال الرقص .

منهج المصادفة وهدف الفن :

فى عام ١٩٥٢ قدم "كيدج" أولى "مقطوعاته الصامتة" فى حفل موسيقى حاول من خلاله أن يوضح المبادىء التى يؤسس عليها أعماله كلها بصورة عامة . وحين قام "دافيد تيودر" (David Tudor) بأداء هذه المقطوعة التى تحمل عنوان "٤َ ٣٣ً" وتتشكل من ثلاث حركات صامتة يتم خلال المدة التى تستغرقها كل منها إغلاق فتحة البيانو كان هذا إعلانًا واضحًا وصريحًا برفض "كيدج" للغات الموسيقى التقليدية

وانكارها إنكاراً تامًا . فحين رفض "كيدج" عن عمد وبصورة واضحة أن يملأ فراغ "الصمت" فى عمل من المفترض أنه مقطوعة موسيقية وأصر رغم ذلك على تقديمها أمام الجمهور فى ثلاث حركات صامتة لكل منها زمن محدد تستغرقه كان فى هذا يسعى إلى شد انتباه المستمعين إلى "ضوضاء" البيئة المحيطة بهم وإلى كل الأصوات التى تحدث بالمصادفة داخل إطار زمنى محدد أيًا كان نوعها . ويرى "كيدج" أن هذه المقطوعة التى كان قد "ألفها" فى وقت مبكر ، عام ١٩٤١ [٩] ، توضح تمامًا الاكتشاف الذى نبعت منه كل أعماله اللاحقة . ويتلخص هذا الاكتشاف فى :

> إن الأصوات هي الشيء الوحيد الذي يحدث في عالم الموسيقي ، وهي إما أصوات مدونة وإما أصوات غير مدونة . والأصوات التي لاتدون تظهر في الموسيقي المكتوبة في صورة فترات صمت تفتح أبواب عالم الموسيقي أمام الأصوات التي تموج بها البيئة المحيطة ... فليس هناك مكان أو زمان يخلو تماما من الأصوات والرؤي .. فأينما يوجد الإنسان يمكنه أن يري وأن يسمع ... [١٠] .

و"الموسيقى" بهذا المفهوم تمثل هجومًا واضحًا على فكرة استقلالية العمل الفنى ، وانفصاله بنفسه عن بيئته المادية . فمقطوعة "٤َ ٣٣ً " عند الأداء تجرد العمل الموسيقى من كل شيء عدا السياق الذى يحيط بالمستمع والعمل، والتجربة التى يعايشها المستمع فى حضور العمل . والمقطوعة فى هذا ترفض صراحة فكرة "العمل الفنى" القائم بذاته والمكتفى بها، وتطرح بدلاً منها فكرة العمل الفنى باعتباره مناسبة أو حدثًا يتميز بخاصية الوعى بذاته أو القدرة على التقّبل المتفتح . ويعبر "كيدج" عن هذا قائلا إن مقطوعة "٤َ ٣٣ً " تقدم لكل مشاهد "نظامًا إذا قبله فإنه - أى النظام - يتفتح ليتقبل كل شيء أيًا كان" [١١] ويستشرف نمطًا من الوعى والانتباه ، أى نوعًا من "العرض الأدائى" يقوم به المستمع نفسه ويمكن تحقيقه بعيداً عن قاعات الموسيقى والعازفين المحترفين من أمثال "تيودر" .

وصف جون كيدج لمقطوعة ٤ ́٣٣ ̋ كما أرسله إلي صديقه إروين كريمن:

94 *Postmodernism and Performance*

4' 33"

FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS

John Cage

NOTE: THE TITLE OF THIS WORK IS THE TOTAL LENGTH IN MINUTES AND SECONDS OF ITS PERFORMANCE. AT WOODSTOCK, N.Y., AUGUST 29, 1952, THE TITLE WAS 4'33" AND THE THREE PARTS WERE 33", 2'40", AND 1'20". IT WAS PERFORMED BY DAVID TUDOR, PIANIST, WHO INDICATED THE BEGINNINGS OF PARTS BY CLOSING, THE ENDINGS BY OPENING, THE KEYBOARD LID. AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE, A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS OF THE MOVEMENTS WERE 30", 2'23", AND 1'40". HOWEVER, THE WORK MAY BE PERFORMED BY ANY INSTRUMENTALIST(S) AND THE MOVEMENTS MAY LAST ANY LENGTHS OF TIME.

FOR IRWIN KREMEN

ترجمة النص :

٤ ́٣٣ ̋

مقطوعة موسيقية لأي آلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية

لاحظ أن عنوان القطعة يشير إلي الزمن الذي يستغرقه أداؤها بالدقائق والثواني

. فحين قدمت هذه القطعة في وودستوك بنيويورك في ٢٩ أغسطس ١٩٥٢ كان العنوان ٤َ ٣٣ً وكان زمن الأجزاء الثلاثة هو ٣٣ ثانية، ودقيقتان و٤٠ ثانية ، ودقيقة وعشرين ثانية على التوالي . وقام بأداء المقطوعة عازف البيانو دافيد تيودر الذي كان يشير إلي بداية كل جزء بإغلاق البيانو ويشير إلي انتهائه بفتحه . وبعد أدائها في وودستوك أعدت نسخة منها نصت علي أن يكون زمن الجزء الأول ٣٠ ثانية ، وزمن الجزء الثاني دقيقتان و٢٣ ثانية ، وزمن الجزء الثالث دقيقة و٤٠ ثانية . ورغم ذلك يمكن أن يؤدي العمل أي عازف علي الإطلاق كما يمكن أن تستغرق كل حركة من الحركات الثلاث أي زمن علي الإطلاق .

ويمضي كيدج ليقول :

> إن ما يسعدني حقًا في هذه المقطوعة الصامته هو إمكانية أدائها في أي وقت ، لكنها رغم ذلك لاتحيا إلا حين يؤديها الإنسان . وفي كل مرة يؤديها الإنسان يشعر بأنه يتوهج بوقدة الحياة [١٢] .

وحين قام "كيدج" بتنقيح هذه المقطوعة ومراجعتها ، ونشرها تحت عنوان ٤َ ٣٣ً رقم٢ ، عام ١٩٦٢ ، وصفها بأنها "مقطوعة للعزف المنفرد يمكن أن يؤديها أى شخص بأى طريقة" وسعى إلى توضيح الدلالات المتضمنة فى دعوته هذه . والإطار الذى يصفه "كيدج" هنا لهذا الحدث الموسيقى إطار يعتمد على المشاهدة الإيجابية للعازف ولا يتوقف على مدة زمنية معينة - بعكس ما يشير إليه عنوان المقطوعة . فهو إطار يصف "فعلاً منظمًا منضبطًا " ينهض به المشاهد ، ويمارس فيه نوعًا من الانتباه المكثف الذى يضخم الأصوات إلى أقصى درجة ويتقبل كل الأصوات الطارئة والعارضة التى قد ترد داخل السياق . وإذا كانت مقطوعة ٤َ ٣٣ً فى صورتها الأولى قد احتفظت بانتسابها إلى "الموسيقى" فإن ٤َ ٣٣ً رقم ٢ (التى جعل لها "كيدج" عنوانًا بديلاً عبارة عن مجموعة أصفار - "00" 0 - كناية عن الغياب التام) ترفض أن يحدها مثل هذا الانتساب ، وإذا كانت المقطوعة الأولى ترتبط عند تقديمها بظروف شكلية خاصة هى ظروف الحفل الموسيقى العلنى ، فإن "كيدج" يرفض أن يحدّ مقطوعته الثانية

بمثل هذا التعريف المبسط . وهكذا توصل "كيدج" إلى تعريف للعمل الفنى كنشاط يتحقق من خلال أفعال المشاهد وحده ويتشكل ويكتسب هويته تماما وبصورة حرفية من التزام المشاهد بالانتباه الواعى لتجربته ونشاطه .

ومن الواضح أن فهم "كيدج" للشروط التى تحدد هوية "العمل الفنى" كعمل فنى تعارض فكرة ضرورة انفصال العمل بنفسه عن سياق إنتاجه كما تعارض التمييز بين الأجناس الفنية المختلفة . فإذا كانت هوية العمل الفنى تعتمد تماما على انتباه المشاهد ونشاطه وحده فإن العمل الفنى لا يمكن أن يتمتع أبداً بوجود مستقل بل ويعنى هذا ضمنًا تقارب والتقاء الخصائص الشكلية للفنون البصرية والأدائية التى تلتقى على أرض مشتركة تتمثل فى المسرح كمناسبة - أى فى العرض المسرحى كحدث يحدد هويتها من خلال نشاط المشاهد . وفى هذا السياق يتضح لنا أيضا أن فكرة العمل الفنى الذى يحمل معناه داخله تمثل بالنسبة لـ "كيدج" وهمًا مصنوعًا أسسته التصنيفات التراتبية التقليدية الصارمة التى تحدد ملامح لغات الفن الموروثة . ويرى "كيدج" أن هذه التصنيفات التراتبية تستثمر رغبة المشاهد فى إدراك عناصر العمل من خلال علاقة مستقرة محددة - ومن ثم آمنة - معه ، وهى بذلك تشوه حقيقة الأمور التى لولا هذا التشويه لوجدناها حقيقة بينة ملموسة . وعن هذا ويقول "كيدج" :

> **إنك تقول : الواقع وتعني العالم كما هو . لكن الأمر ليس كذلك ، فالعالم لا يثبت علي حال . إنه في حالة تحول دائم ، وهو لا ينتظر حتي نتغير ، فهو أكثر حركة ومرونة عما تتصور . إنك تقترب من الحقيقة بدرجة أكبر إذا قلت إن العالم يقدم نفسه الينا، فهذا يعني أنه ليس مجرد شيء يوجد هناك . إن العالم أي الواقع ليس شيئا ، إنه عملية مستمرة (١٣) .**

وبهذا المعنى فإن المؤلفات الموسيقية التقليدية تنكر على جمهورها حق الوصول إلى الطبيعة الفعلية للأصوات التى تكون نسيجها وتقدم لهم بدلاً من ذلك ، المرة بعد المرة، مفهومًا للعمل الفنى ومن ثم للعالم باعتباره شيئا ، وتدريبهم على تقبل هذا المفهوم .

ويقول "كيدج" فى هذا :

> **حين تستمع إلي أصوات تشترك في إيقاع منتظم فإنك بالضرورة تسمع شيئا أخر يختلف عن الأصوات نفسها . إنك لا تسمع الأصوات - بل تسمع حقيقة كونها أصوات منظمة في نسق ما** [١٤] .

وبناءً على هذا يرى "كيدج" أن "الفن الذى يقدمنا إلى الحياة" [١٥] باعتبارها عملية مستمرة يحمل فى أساسه مقاومة لحضور الشىء الثابت والمكتمل فى الفن ، وتمثل هذه المقاومة عنصراً أساسيًا فى تحديد قيمة العمل الفنى . ومثل هذه المقاومة لا تعنى مجرد السعى وراء تحقيق الانطباع بأن العمل حقيقة عابرة سريعة الزوال ، أو تفضيل نوع من التنسيق المسبق على غيره ، بل تشتمل على عملية تدمير وتفتيت للعمل الفنى كوجود حسىّ "مُدرك" وذلك حتى يكشف العمل عن عدم الاستقرار الدلالى المتأصل فيه ، واعتماده على وجهة نظر وطبيعة انتباه المشاهد ، كما يكشف حقيقة "أن التجربة التى نمارسها فى الفن تعتمد على الطريقة التى نوزع بها انتباهنا بين عناصره كما تعتمد على الهدف الذى يقود هذا الانتباه" [١٦] . ومن خلال استخدام منهج المصادفة فى عملية التكوين الفنى إلى جانب تنمية عنصر الغموض وعدم تحديد الدلالة فى العرض الأدائى نفسه ، سعى "كيدج" إلى نبذ القيم الفنية والتصنيفات التراتبية التقليدية ، ومعها أساليب المشاهدة والتلقى التى تنطوى عليها ضمنا هذه التقاليد وتدعو إلى تبنيها . وهكذا فقد حاول من خلال استخدامه المبكر لإجراءات منهج المصادفة التى استقاها من الموسيقى الصينية أن يتوصل إلى نوع من التأليف أو "التكوين الموسيقى لايعتمد فى استمراريته وتواصل جزئياته على الذوق الفردى أو الذاكرة (السيكولوجية) ولا على تراث الفن وماكتب حوله " [١٧] .

بين منهج المصادفة والصورة الخاصة :

إن العلاقة بين أعمال "كيدج" وبين الابتكارات المنوعة التى أتت بها فرقة جادسون للمسرح الراقص علاقة مركبة معقدة . فحين وظف راقصو فرقة "جادسون" منهج

المصادفة فى اختيار الحركة الراقصة وتنظيمها كانوا فى هذا يحاكون رفض "كيدج" للتصنيفات التراتبية ويقلبونها مثله رأسًا على عقب. وقد نتج عن هذا على الفور بصورة عامة خلخلة الفوارق بين لغات الرقص التقليدية - الكلاسيكى منها أو الحديث- والخلط بينها مما أوقع التصنيفات التقليدية فى فوضى كبيرة .

كذلك ترتب على استخدام مصممى الرقص لمنهج المصادفة فى انتقاء عناصر العمل الفنى وتحديد طبيعته أن انهارت الفوارق التقليدية بين "مايصلح" و"مالايصلح" لفن الرقص . وتتضح هذه النتائج بجلاء فى فقرات **الحفل الراقص** الذى أقامته فرقة جادسون ، فيصف لنا "إمرسون" تجربته فى أداء رقصة **مقطوعة زمنية** التى وظفت إجراءات منهج المصادفة وتخلت عن المصاحبة الموسيقية فيقول :

> **انتابني رعب هائل ... كان علي أن أواجه حقيقة أنني سوف أبدأ الرقصة بالوقوف أربعين ثانية في سكون تام . ومن الأسباب التي تجعلني أحب هذه المقطوعة أنها جعلتني أدرك أنني أستطيع أن أفعل ذلك [١٨] .**

وحين وظفت "إيلين سامرز" منهج المصادفة فى العرض من خلال محاكاة بناء اللعبة فى رقصتها المسماه **مصادفة فورية** تسربت إلى العمل مثل هذه "الايقاعات الطبيعية". وهكذا - كما تقول "بينز" - وبدلاً من التركيز على خلق وتدعيم الإحساس بالرقصة "كعرض فنى أدائى" ، وجد الراقصون المشاركون فى **مصادفة فورية** أنفسهم مضطرين إلى التركيز على "أداء المهام الموكولة إليهم المرة تلو المرة" وإلى الانتقال بصورة مستمرة "من حركة إلى أخرى دون سبب واضح بعد إلقاء النرد وصدور إرشادات جديدة تنص على مهام جديدة" [١٩] . وكما كانت هذه النقلات الحركية تصدر من تركيز المؤدين على أداء اللعبة لا من تركيزهم على تقديم خصائص حركية محددة ، كانت قواعد اللعبة نفسها توفر فرصًا لكسر تتابع وإيقاع المهام المؤداة . وعن هذا تقول "بينز" :

> **كانت هناك درجة من التفاعل بين المؤدين رغم استغراق كل منهم فيما**

يفعل استغراقًا شديدًا . فالإرشادات المصاحبة للعرض كانت تنص في أحيان كثيرة علي قيام أحد الراقصين برفع رفاقه إلي أعلي الواحد تلو الآخر أو علي التدخل فيما يفعلون أو يؤدون من حركات لإرباكهم . وكان الراقص في هذا يشبه الطفل المزعج الذي يضايق رفاقه في اللعب ويعابثهم[٢٠] .

لقد طرحت رقصة **المصادفة الفورية** نفسها أمام المشاهدين كلعبة تنطوى على عدد من الأفعال والحركات التى لايمكن التنبؤ بها . وكانت مصممتها "سامرز" تسعى من خلال تبنى شكل اللعبة إلى تحقيق درجة من الحرية فى تنظيم الحركة المختارة ، وتسعى أيضا إلى التخلى عن سيطرتها على العرض فى بعض جوانبه حتى تسمح لبعض العناصر التى لم تخضع لعملية "التحويل الفنى" بأن تظهر أمام المشاهد . وبالمثل استخدم "ستيف باكستون" هذه الاستراتيجيات وغيرها لمساعدته فى التخلى عن سيطرته الكاملة على العرض كمصمم لحركته . ففى رقصته المسماه **تفويض** ساهمت الصور الفوتوغرافية التى استخدمها فى خلخلة العلاقة المعتادة بين التصميم وبين الأداء الحركى للعرض ، كما أن اختياره للحركة سمح بدرجة من الحرية وعدم التحديد النهائى فى عملية التكوين فقد طلب من الراقصين المشاركين أن يؤدى كل منهم عدداً من الحركات الخاصة به والنابعة من بنيته المزاجية . وتذكر "بينز" أن الرقصة لم تشتمل فقط على "الوقوف فى حوض يمتلئ بالكرات المعدنية ، ومحاكاة الأوضاع الحركية فى الصور الفوتوغرافية ، وشرب كوب من الماء والتهام ثمرة من ثمرات الكمثرى ، بل تضمنت أيضا الكثير من المشى"[٢١] . ومثل هذه الحركات المعتادة كالأكل والمشى تفسح المجال أمام المصمم الحركى ليتخلى عن الكثير من سلطته . ويقول "باكستون" فى هذا :

إن المشي حركة لا تستطيع العبث أو التلاعب بها . يكفي أن تنص علي المشي العادي لتحصل من المؤدين علي مادة حركية كبيرة متنوعة . لكنك إذا حاولت التدخل في أداء هذه الحركة فسوف تفقد خصائصها الطبيعية

وكلما ازداد التدخل ابتعدت الحركة عن هويتها الأصيلة بحيث يبدو المؤدي وكأنه شخص يعاني من مشكلة تورقه أو عجز جسدي ما لا كشخص عادي يمشي . لقد حاولت ألا أتدخل كثيراً في أسلوب أداء هذه الحركة وهكذا بدت عادية لاتلفت النظر بصورة خاصة" [٢٢] .

وتفصح تجارب فرقة "جادسون" الأولى عن هذا الارتباط الوثيق بين استخدام منهج المصادفة وبين انهيار التقسيمات والتصنيفات الفنية . ففى أول سلسلة من الدروس التى قدمها "دان" لخمسة طلاب فقط (هم "بولوس بيرينسون" ، و "مارنى ماهافاى" ، و"سيمون فورتى" ، و"ستيف باكستون" ، و"إيڤون رينر" [٢٣]) ساهم منهج المصادفة فى إرباك التمييز بين ما يصلح للتقديم فى عرض راقص ومالايصلح . وتذكر "بينز" أن هذه الدروس قد أتاحت لـ "ماهافاى" Marni Mahaffay أن تفهم فكرة "كيدج" عن الصمت وأن تدرك بالتالى أن "أى حركة على الإطلاق تصلح لفن الرقص - "بما فى ذلك السعال، أو الشهق أو أى حركة طبيعية أخرى" [٢٤] . وسيراً على نفس المنوال قدم "باكستون" أعمالاً تتكون فقط من حركة إخلاء أحد المكاتب من أثاثه فى إيقاع سريع ، أو مجرد "الجلوس على أحد المقاعد والتهام شطيرة" [٢٥]) . ونحو تحقيق هدف مماثل استلهمت "سيمون فورتى" (Simone Forti) ألعاب الأطفال فى عمليها الأرجوحة (أو النواسة) والدحروجة الذى شاركها فى إعدادهما "روبرت موريس" (Robert Morris) واللذين عُرضا كجزء من برنامج لعروض الجديد فى مسرح الواقعة الحية" قدم فى جاليرى رويبن فى ديسمبر ١٩٦٠ . وفى هذين العرضين استخدمت "سيمون فورتى" أرجوحة وعربات تجرى على عجلات صغيرة لتضع راقصيها فى علاقات جسدية محفوفة بالمخاطر تنذر بفقدان السيطرة عليها بين لحظة وأخرى [٢٦] ، وهكذا انتقلت بؤرة التركيز إلى ارتجالات المؤدين الحركية ودخلت إلى العرض عناصر حركية طارئة "سرعان ما تحولت أوتوماتيكيًا إلى عنصر من عناصر العرض" [٢٧] . ويعلق "موريس" على مثل هذا النوع من الأعمال فيقول "إن القواعد والعلاقات الصعبة والمركبة التى تنظم حركة الراقصين فيها تلعب دوراً فعالاً فى إعاقة أداء الراقص لدور مرسوم يتصوره مسبقًا ، وتحيله إلى شخص يحاول بكل طاقته أن يتصدى للأحداث

التى تلم به - وهى بذلك تنقله من مجال العرض المسرحى إلى مجال الأفعال الطبيعية"[٢٨] .

ومن ثم ففى مثل هذا النوع من الإبداع الفنى الذى "تصلح فيه أى حركة لأن تكون جزءًا مشروعًا من الرقصة" تنهار الفكرة القائلة بأن هوية العمل الفنى ومعناه يرتبطان بخصائصه الشكلية وكذلك فكرة وجود شىء داخل الرقصة يفصلها عن سياقها المادى الواقعى . فبدلاً من أن تسعى هذه العروض التى ذكرناها ومثيلاتها إلى النقد الذاتى لفن الرقص بهدف تنقيته من شوائبه واستخلاص جوهره كوسيط فنى ، نجدها ترفض تمامًا أى محاولة للتمييز بين ما هو ضرورى وصالح لفن الرقص وبين مالايناسبه أو يلزمه . ولا يتجلى هذا الرفض فقط فى تقديم الحركة الموجودة بالفعل فى الحياة والتى ترتبط بأداء المهام اليومية ، أو فى الجمع الحر بين مجموعة كبيرة ومنوعة من التوجهات والأساليب - وهو أحد الخصائص التى ميزت حفلات فرقة "جادسون" ، بل يفصح عن نفسه أيضا فى تحديه المباشر للتصنيفات التقليدية للوسائط الفنية . وفى هذا الصدد نذكر "تريشا براون" (Trisha Brown) التى حاولت - كما حاول غيرها - أن تتناول مشاكل فن "الرقص" من خلال إقامة حوار واعى بينه وبين فروع فنية ومعرفية أخرى . فحين كلفها "دان" بتصميم رقصة تستغرق ثلاث دقائق قامت بتنفيذ المهمة على النحو التالى كما تذكر :

> درب ديك ليڤين نفسه على البكاء وانخرط فى البكاء الفترة كلها بينما أمسكت أنا بساعة توقيت ضبطها بحيث يعلن صفيرها عن انتهاء المدة المحددة . عند ذلك كنا نصيح معًا كفى. كفى . كف عن هذا . وهذه الرقصة تعد نموذجًا جيدًا لاستخدام وسيط غير الرقص لحل مشكلة تتعلق بالرقص . وكان الوسيط فى هذه الحالة هو التمثيل والبكاء والصياح[٢٩] .

ورغم ذلك ، فهنا أيضًا ينبغى أن نضع الدور الذى يلعبه منهج المصادفة فى سياقه الصحيح. فرغم أهمية توظيف المصادفة فى الإطاحة بالفرضيات والممارسات السائدة

فى عروض فرقة "جادسون" فإنه من الواضح أن العمليات القائمة على المصادفة لا تمثل فى حد ذاتها أساس هذه الاستراتيجيات الفنية المنوعة للفرقة وأشكالها. وهنا تتضح لنا أوجه الاختلاف الهامة بين عروض فرقة "جادسون" للمسرح الراقص وبين أعمال "كيدج".

فكما يتضح من المقطوعات الصامتة التى ألفها "كيدج" والتى يسعى فيها العمل الفنى كما يقول إلى "تعريفنا بالحياة" ، نجد أن العمل الفنى يحقق هدفه هذا من خلال نظام أو مجموعة من القواعد التى تمكن كل من المؤلف والمؤدى والجمهور فى بعض الجوانب المحددة من مقاومة فرض أفكارهم الخاصة على المادة التى يعثرون عليها . وقد تبلورت هذه الأفكار لدى "كيدج" تحت تأثير دراسته للبوذية، وخاصة ذلك الفرع منها الذى يحمل اسم "زن" (Zen Bhuddism) . وكان "كيدج" قد درس هذه المدرسة من البوذية على أيدى المعلم د.ت. سوزوكى بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٠ ووظف فى عمله التأليفى قواعد التأمل التى يمارسها أتباع هذه المدرسة للوصول إلى حالة "اللاعقل". * ويميز "كيدج" بين كلمة "العقل" (Mind) بمعنى تلك القوة الكامنة خلف إرادة الفرد وقراراته ، وبين كلمة "العقل" (mind) بمعنى "الأنا" السيكولوجية . وفى هذا يقول :

> **حين ينشغل الإنسان بالعقل فقط بعيداً عن الفنون فإنه يجلس متربعاً على الأرض فى سكون حتى يصل إلى حالة اللاعقل . لكنك إذا كنت منغمساً فى الموسيقى كما كان الحال معى فعليك أن تسيطر على أهوائك فى هذا المجال من خلال قواعد صارمة تماثل الجلوس متربعاً على الأرض فى سكون . ولهذا فقد لجأت إلى استخدام عمليات تقوم على المصادفة[٣٠] .**

* نشأ هذا الفرع من البوذية فى القرن الثانى عشر فى الصين وتقوم تعاليمه على أن تأمل الإنسان لطبيعته الجوهرية وحدها دون شريك هو الطريق الوحيد للوصول إلى حالة التنوير العقلى والروحانى. (المترجمة) .

وإذا كان توظيف "كيدج" لعمليات المصادفة يتحدد وفق طبيعة وأهداف هذا النظام البوذى ، فإن الحال يختلف بالنسبة لمعظم مصممى الحركة الذين عملوا مع فرقة "جادسون" للمسرح الراقص وكذلك لمعظم الفنانين الذين استلهموا فى أعمالهم تعاليم "كيدج" وإبداعاته . فبالنسبة لهولاء كان منهج المصادفة يمثل طريقة واضحة لتحقيق الانطلاق من عقال التصنيفات التراتبية التقليدية فى مجال الفن ، ويفجر اهتمامات جديدة دون أن يطرح نفسه باعتباره أسلوبًا محدداً أو مجموعة من القواعد والحدود لصارمة . وتتضح أهمية هذا التمييز ودلالته بجلاء فى الأعمال الفنية التى تلت الأعمال التى قدمت فى "الحفل الراقص" الأول لفرقة "جادسون" . فرغم أن "الحفل الراقص" الثانى للفرقة كان فى معظمه إعادة للأعمال التى قدمت فى الحفل الأول الذى أقيم فى كنيسة جادسون التذكارية ، فإن الأعمال التى قدمت فى العرضين الثالث والرابع للفرقة فى يناير ١٩٦٣ كانت أعمال جديدة قام أعضاء الفرقة بتشكيلها بعد انتهاء سلسلة دروس"دان" فى خريف العام السابق وفى هذين العرضين – أو الحفلين – تأكدت الطبيعة التعددية لعمل الفرقة إذ ابتعدت الأعمال المقدمة عن منهج المصادفة بصورة عامة ، لكنها استمرت رغم ذلك توظف فى بعض جوانبها عناصر وأنماط من عمليات هذا المنهج ، كما استلهمت عروض المؤدين التلقائيين الذين ينقصهم التدريب المنهجى ، وكذلك الحركات اليومية الاعتيادية كالجرى والمشى ، إلى جانب بعض وسائل التكوين الفنى مثل التقابل والتكرار والارتجال المنظم ، المبنى فى العرض ، بينما تضمنت أيضًا بعض المونولوجات ، وأداء بعض المهمات المستقاة من الحياة اليومية ، والتعامل مع الأشياء ، بل وأيضا مقطوعات من الموسيقى الرومانسية [(٣١)] .

وهكذا نلمس حتى فى هذه الحفلات الراقصة الأولى لفرقة جادسون لا خروجًا على منهج كيدج وأساليبه فقط بل خروجًا أيضا على تعاليم "دان" الذى كان يشترك مع كيدج" فى وسائله وأهدافه . وقد عبرت "إيفون رينر" عن هذا الاختلاف فى محاضرة مكتوبة ألقتها فى فترة مبكرة عام ١٩٦١ أو ١٩٦٢ .

وفى هذه المحاضرة وصفت "رينر" نقاط اللقاء المختلفة فى عملها بين منهج المصادفة ونشاطه من ناحية وبين عناصر "الصورة" و"الرؤية الشخصية للفنان والخيال أو الحلم

والجو النفسى العام الذى يصاحب العمل" من ناحية أخرى ، وكانت فى هذا تطرح إمكانية الجمع بين منهج المصادفة وبين اجتهاد الفنان النابع من ذوقه الشخصى وأهدافه الذاتية – وهو الاجتهاد الذى كرس "كيدج" تعاليمه وتدريباته لتثبيطه وإبطال فاعليته. وترى "رينر" أنه :

> **ليس ثمة تناقض جذري بين إسهام المصادفة وبين إسهام الصور فإلي جانب إمكانيات الصورة في حالة استخدام منهج المصادفة – وأعني بهذا استيعاب نتائج عمل المصادفة في لغة الفنان الشخصية وصوره الخاصة – إلي جانب هذا كله يمكن لحصيلة منهج المصادفة أن تتواجد جنبًا إلي جنب مع الصورة .كذلك تستطيع الصورة أن تؤثر في تفسير الفنان لعمل المصادفة .كما تستطيع الصورة أيضًا أن تكون علي درجة من القوة والإلحاح بحيث تغني الفنان عن البحث في مسالك أخري . وتستطيع المصادفة بدورها أن تتحكم في بعض جوانب الصورة الأكبر ، وكم أجد هذا مرضيًا حين يحدث لي . لكننا أيضا في هذه الحالة نكون بإزاء موقف تتأثر فيه الصورة – وكذلك تجربة الفنان وحياته – باستخدام الفنان لمنهج المصادفة [٣٢] .**

ومن الواضح أن محاضرة "رينر" تصدر عن حساسية فنية غير منبتة الصلة بأعمال "كيدج" وتعكس اهتمام الفنانة بإتاحة الفرصة لدخول عناصر ومؤثرات إلى العمل لا تخضع لسيطرة المبدع ، بل وأيضا وعيها بأهمية عملية المصادفة فى إتاحة خيارات وتجارب أوسع أمام الفنان . لكن "رينر" لاترى فى نفس الوقت تعارضا أو صراعًا بين توظيف الذوق الشخصى للفنان وبين استخدام عمليات المصادفة ، وتشغل نفسها بالعلاقات المتعددة التى يمكن أن تنشأ بينهما . ومن الواضح لنا أيضًا أن هذا الانفتاح على التيارات المختلفة لم يكن قاصراً على "رينر" أو مدخلاً خاصًا بها ، بل كان ملمحًا هامًا من ملامح عروض الفرقة نفسها . ففى تناولها النقدى للحفلتين الثالثة والرابعة

للفرقة تخلص جيل جونستون" (Jill Johnston) إلى أن :

> **إمكانات الشكل والحركة قد غدت لا تعد ولاتحصر . إذ لم يعد هناك أسلوب معين لتصميم الرقص ، فكل أنواع الحركة يمكن استخدامها في هذه الرقصات ، وكذلك تصلح كل الأصوات أيًا كانت لمصاحبتها (٣٣) .**

ومثل هذه الحرية اللامحدودة فى التعامل مع الأشكال والحركات والأصوات تصادر أى تساؤل حول مفهوم الرقص الذى تتبناه فرقة "جادسون" فى أعمالها . فمن الواضح هنا أن منهج المصادفة الذى وظفته هذه الأعمال قد لعب دوراً حاسمًا فى القضاء على الفوارق والتعارضات التى تقوم عليها فكرة العمل الفنى القائم بذاته والمكتفى بنفسه ، لكنه رغم ذلك لم يطرح نفسه كبديل يمكن تعريف هوية هذه الأعمال فى إطاره ، بل إن هذه الأعمال فيما يبدو لا تتوجه نحو اكتشاف الدلالة الجوهرية الفريدة للحركة الراقصة كما أنها لا تسعى كما كان يسعى "كيدج" إلى إنتاج نقيضها - أى إلى إنتاج "عمل" متحرر من "القصدية" و "الهدف"، يسعى إلى الوصول إلى "حقيقة" مغايرة - أى إلى شىء بعيد تماما عن المفهوم التقليدى للمعنى ولا يمكن تعريفه وفق التقسيمات النوعية والتراتبية المألوفة .

الصورة المرئية : مبدأ الحد الأدني في الفن وعملية المشاهدة :

حين تناولت "إيفون رينر" بالوصف عملها المسمى **ثلاثى ا** الذى قدمته عام ١٩٦٦ استخدمت مصطلحات مماثلة لمصطلحات نظرية الحد الأدنى فى الفن . وفى مقال لها فى نفس العام نشرته تحت عنوان "شبه نظرة عامة على بعض التوجهات التى تتبنى "نظرية الحد الأدنى فى الفن" فى تقدير كم النشاط الحركى فى الرقص وسط الوفرة : أو تحليل لرقصة **ثلاثى ا**" نجدها تؤكد رفضها لفكرة التطور سواء بالنسبة للشكل أو الموضوع فتقول :

> **لم يكن التنويع في هذه الرقصة وسيلة لتطور الشكل أو الموضوع ، إذ كانت كل مفردة حركية في أي سلسلة من الحركات لا تمثل تنويعًا**

على خاصية في حركة أخري... وبالمثل لم توظف الرقصة التكرار بالمعني الدقيق للكلمة" (٣٤) .

وفى هذه الرقصة التى تتكون من سلسلة من الأفعال التى تشبه أداء بعض المهمات البسيطة التى تتطلب مجهوداً بدنيًا متوسطًا لم تكن أفعال الراقصين فى تعاملهم مع الأشياء أو فى تنفيذهم لقواعد لعبة ما تنبع من التركيز على توليد عناصر الحركة من خلال أداء مهمات معينة ، بل كانت تتشكل بالدرجة الأولى من خلال التركيز على الصورة التى يراها الجمهور فى كل مراحل العرض، وبينما لم يكن بناء هذه المقطوعة يسمح بانحراف أى من عناصرها حرصت "رينر" على " إلغاء الفواصل تماما بين الجمل الحركية المختلفة أثناء العرض بحيث تلتحم كل جملة مع الجملة التى تليها على الفور دون تأكيد ملحوظ لعنصر بعينه" (٣٥) .

وبينما اشتملت الرقصة على عدد كبير من الأشكال الحركية المنوعة ، كانت هذه الأشكال فى تواليها تتساوى فى ثقلها وأهميتها "ولاتضفى على أى جزء من أجزاء هذه السلسلة الحركية أهمية خاصة " (٣٦) . ورغم أن "رينر" تحول اهتمامها هنا عن الجمهور ولا تضعه فى الاعتبار عند تصميم الرقصة حتى تبدو المتتالية الحركية أقرب إلى "العمل منها إلى الشىء المعروض للفرجة" ، فإن نظام أداء العناصر الحركية وتحولاتها يضمن أن يجعل :

الصورة التي يشاهدها المتفرج تبدو كنظام حركي يرتبط بالزمن الواقعي الذي يحتاجه وزن جسد الممثل في الواقع لتأدية الحركات المنصوص عليها ، لا كنسق زمني مفروض على الحركة يلتزم المؤدي بإيقاعه . وهذا يعني في قول آخر أن الجهد البدني الذي يبذله الممثل من طاقته الفعلية يبدو متكافئًا مع المهمة التي يؤديها – سواء كانت النهوض من وضع استلقاء على الأرض أو رفع أحد الذراعين أو ثني الجزء الأسفل من الجسد.. الخ – تماما كما يحدث عندما ينهض المرء من مقعد أو يمد ذراعه إلي أحد الرفوف العالية أو يهبط درجًا دونما

حاجة إلي العجلة [٣٧] .

ويمكن تفسير مثل هذا العرض فى إطار تعاليم "كيدج" باعتباره إحباطًا مقصوداً لأى محاولة من جانب المشاهد لفهم أي عنصر من العناصر فى ضوء عنصر آخر. ففى تحليلها لمقطوعتها الراقصة هذه تقول "رينر" : "لقد عالجت **رقصة ثلاثى ا** الصعوبات التى تعترض عملية المشاهدة من خلال الإلحاح على الإظهار المستمر لتفاصيل الحركة التى لا تتكرر وهكذا بلورت صعوبة الالمام بصريًا بكل المادة الحركية المطروحة" [٣٨] . فرقصة **ثلاثى ا** تقاوم من خلال بنائها المركب ذاته أى محاولة "لاحتوائها" ، أو تفسيرها أو التنبؤ بمسارها أو تحديد حدودها . ونستنتج من هذا أن "صعوبة" قراءة هذه الرقصة تمثل فى حد ذاتها محاولة لإعاقة أو تعطيل إدراك الرقصة كعمل فنى مكتمل فى ذاته أو تشكيلها "كوحدة مكتملة" تتطور من الداخل .

ولكن بينما تسعى رقصة **ثلاثى ا** إلى تحقيق هذا التدمير لفكرة العمل الفنى المكتمل والمستقل ، نجدها فى نفس الوقت تتضمن أشكالاً تنتمى إلى الرقص الكلاسيكى والحديث وذلك فى معارضة صريحة لأعمال "كيدج" فالرقصة فى رأى الناقدة "سوزان فوستر" تحمل إشارات مرجعية محددة إلى "الخطوط التقليدية للرقص الذى يميل إلى الاعتماد على التصميم " كما تقدم لنا "لمحات سريعة عابرة من التشكيلات والأوضاع الحركية الكلاسيكية" [٣٩] ، بينما يذكرنا "انتقال رينر الدائم والناعم من مركز ثقل إلى آخر بالتتابع العضوى الذى يميز الحركة التعبيرية " [٤٠] . وهذا يعنى أن رقصة **ثلاثى ا** تُخضع ما تقتبسه من الخطوط والأشكال المألوفة فى الرقص لتوجهات مذهب "الحد الأدنى فى الفن" بمعنى معين ، وتتعامل مع جمل الرقص التقليدية باعتبارها "مهامًا" وأفعالاً ينبغى إظهار الجهد البدنى الفعلى الذى يتطلبه أداؤها . والرقصة فى هذا - كما ترى "سالى بينز" تتسم بنشاط " جدلى " إذ " تضع الخطوط والحركات الكلاسيكية فى صراع مع عملية تخريب هذه الخطوط والحركات ذاتها" [٤١] . وتشير "رينر" نفسها إلى أن الرقصة تتشكل من خلال عملية " قلب ونقض نوع من أنواع الأداء الإيهامى" [٤٢] ، وتعترف بأن إدماجها للعناصر التقليدية ينطوى على قلب أساليب الأداء التى تستدعيها هذه العناصر رأسًا على عقب. وفى

سبيل تحقيق "النظرة" الملائمة للعمل – أى أسلوب المشاهدة ، تقول "رينر" :

على المشاهد أن يبذل درجات مختلفة من الجهد في الانتقال من شيء إلى آخر ... والمفارقة الساخرة هنا ... تكمن في أنني قد كشفت للعيان نوعًا من الجهد كانت التقاليد الفنية تخفيه في العادة بينما أخفيت بناء الجمل الراقصة الذي اعتادت العروض التقليدية أن تبرزه(٤٣) .

ومثل هذه الوسائل تحور وتوسع من نطاق علاقة "رينر" بالمشاهد فى عروضها وتطبعها بطابع خاص . فالكشف عن المجهود الفعلى الذى يتطلبه أداء جمل الرقص التقليدية مع وضع هذه الجمل وسط أنشطة بسيطة تشبه أداء المهمات الاعتيادية يمثل هجومًا محدداً من قبل "رينر" على التمييز التقليدى بين "الإيقاعات الطبيعية" للحركة الوظيفية من ناحية وبين الطبيعة " المختلفة" أو "المكثفة" "للحركة الراقصة" . ورغم ذلك فمن الواضح أن هذا التناول للحركات المقتبسة من الرقص التقليدى لا يمثل مجرد هجوم على التمييز التراتبى لأنواع الحركة فقط ، بل يمضى إلى أبعد من هذا . فحين تجرد رقصة ثلاثي ا جمل الرقص التقليدية من قناعها التنكرى وصنعتها المحكمة صراحة – وهما ما تعتمد عليه هذه الجمل فى طرح دلالاتها المعتادة – فإنها بذلك تبرز نمطها الأدائى المؤسس على أداء المهمات . ومن خلال هذا التلاعب بتوقعات المشاهد وهذا الإنكار الواضح لدلالة وأهمية ما تقتبسه من جمل الرقص التقليدية تتمكن رقصة ثلاثي ا من تقديم وجهة نظر نقدية فى طبيعة وتأثير أساليب الأداء التقليدية ، كما تبرز بناءها الخاص لعناصر الحركة وأسلوبها وهو أسلوب "الحد الأدنى فى الفن" – وذلك فى آن واحد . ومن ثم فإن هذا النقد لأى أسلوب يسعى "لإضفاء" المعنى على عناصر الحركة يمتد إلى الوسائل التى توظفها رقصة ثلاثي ا نفسها ، وذلك لأن أفعال التفنيد والإنكار المتصلة التى تتشكل من خلالها سرعان ما تكشف عن حقيقتها كأسلوب آخر فى توظيف الحركة والتلاعب بها . وهكذا تشتبك رقصة ثلاثي ا صراحة مع عدد من القراءات الممكنة للحركة ، وتقتنص عناصرها فى منطقة الجدل بين هذه الأساليب المختلفة والمعانى التى تطرحها من ناحية ، وبين إعادة بناء هذه الأساليب من

ناحية أخرى فى صورة مهام أو أعمال تؤدى من خلال نمط أداء ينتمى واعيًا إلى مذهب الحد الأدنى فى الفن . ومثل هذا التلاعب بعملية "قراءة" الحركة لا يمثل بأى صورة محاولة للكشف عن العناصر "الدالة" أو الشرعية" المتأصلة فى فن الرقص ، بل يكشف عن اعتماد الحركة فى تحديد هويتها على التفاوض بين الراقص والمشاهد ، أى على مخاطبة طبيعتها وحقيقتها كشىء يتحدد تعريفه من خلال تعرضه لعملية القراءة والتفسير .

وفى مقابل أعمال "رينر" التوليفية المركبة نجد "ستيف باكستون" (Steve Paxton) يسلك دربًا آخر من دروب مذهب الحد الأدنى فى الفن من خلال تركيزه على حركة المشى التى برز اهتمامه بها منذ عام ١٩٦٢ فى أعمال راقصة مثل رقصة **نقطة العبور** ورقصة **تفويض** مثلاً . ويتجلى مذهب الحد الأدنى فى الفن فى أعمال باكستون فى تخليه عن سلطة مصمم الحركة وكذلك فى تبسيطه للعمل الفنى وعناصره . ففى عمله المسمى **حالة** (١٩٦٨) تظهر مجموعة من ٤٢ مؤديا "فى تشكيل عشوائى متناثر" و يقفون أمام المتفرجين دون حراك فترتين مدة كل منهما ثلاث دقائق ، بينما يقتصر عمله المسمى **الابتسام** (١٩٦٩) على مؤدين فقط لايفعلان شيئًا سوى الابتسام لمدة خمس دقائق [٤٤] . لكن العمل الذى قدم فيه "باكستون" تمجيداً لفعل المشى حقًا كان عملاً يحمل عنوان **العشيق المُشبع** و (١٩٦٧) كما تقول "بينز" .

وفى هذا العمل تقوم مجموعة من المؤدين يتراوح عددهم بين ٣٠ و ٤٨ مؤديًا ، مقسمين إلى ست مجموعات ، بالمشى عبر مضمار خيالى ، عرضه عشرة أقدام ، ويمتد من المدخل إلى باب الخروج فى مساحة كان طولها حين قدم العمل لأول مرة ٢٠٠ قدمًا . وفى منتصف هذه المساحة ، على بعد خطوات من مضمار المشى ، وضع "باكستون" ثلاثة مقاعد يجلس عليها المؤدون أحيانا ثم ينهضون لاستئناف المشى . وبينما لا يحوى سيناريو العرض سوى إشارات إلى بداية ونهاية أفعال المشى والجلوس وعدد الخطوات وتوقيت الوقفات ، تؤكد الملحوظات التى دونها للمؤدين الطابع الفردى ، غير

الرسمى ، لأفعالهم ، ففيها يقول :

يسير المؤدي بسرعة المشي المتهادي علي ألا ينزلق إلي المشي البطيء . ويتسم أسلوب الأداء بالسكينة والتماسك . ولما كانت الرقصة تدور حول المشي والجلوس والنهوض ، علي المؤدي أن يحاول الاحتفاظ بوضوح ونقاء كل عنصر من هذه العناصر .

وتتوجه نظرة المؤدي إلي الأمام بالنسبة لجسده لكنه لا يجب أن يثبتها بصورة خاصة علي شيء ما . وينبغي أن يكون العقل في حالة استرخاء" (٤٥) .

وهكذا ، وبدلاً من تحوير العناصر المختلفة للحركة أو انتظامها فى أنماط تضفى عليها خصائص جديدة وتوحى بأننا أمام عمل فنى راقص مستقل بذاته ، ويفصح عن معناه فى تشكيله ، انصب اهتمام "باكستون" على تسهيل عرض أفعال المشى والجلوس والنهوض بأبسط الطرق الممكنة . وتبدو خيارات "باكستون" الفنية وكأن الهدف منها تحديداً هو إبقاء عناصر العمل المسمى العشيق المشبع خارج أى نمط يُمكّن المشاهد من التنبؤ بمنطق تواليها ، بل ومنعها من خلال تنوعها التلقائى من اكتساب أى دلالة أو قيمة أو سمة خاصة تميزها على الفور عن فعل المشى العادى الذى يمارسه المشاهد أو عن فعل تواجده فى المساحة التى يُقدم فيها العرض . ويترتب على هذا أن يصبح تعريف هوية هذا النوع من النشاط كضرب من ضروب فن الرقص أمراً يعتمد صراحة على إطار المناسبة المسرحية الذى يقدم من خلاله . وقد ركزت الناقدة "جيل جونستون" (Jill Johnston)على هذه الحقيقة فى مقال تناولت فيه هذا العمل حين قُدم مرة أخرى فى فترة لاحقة وأبرزت طابع الاعتيادية والتلقائية الذى يميز النشاط الحركى فيه وتغييبه للحدود المميزة والفاصلة بين "الحركة الاعتيادية" و "الحركة الراقصة" . كذلك فقد أشارت بصورة خاصة فى نفس المقال إلى :

ذلك الخليط العجيب من الأجساد ... التي تمشي واحداً تلو الآخر عبر

قاعة الألعاب الرياضية في ملابسها العادية القديمة . ضم ذلك الخليط السمين ، والنحيف ، والمتوسط ، والمترهل والمتراخي ، والطويل المستقيم البنية ، وذا الأرجل المدوسة ، ومستوي الساقين ، والرشيق ، والذي تعوزه رشاقة الحركة ، والرقيق ، والغليظ الخشن ، والمرأة الحامل ، والعذراء ، وكل ما يخطر علي البال ، فحوت المجموعة كل إمكانيات الأوضاع والأشكال الجسدية الممكنة للإنسان ، سواء كانت اعتيادية ، عادية ، مألوفة ، أو شديدة الروعة والجاذبية" (٤٦) .

لقد استطاع عرض **العشيق المشبع** أن يبرز من خلال بساطته المتناهية الطبيعة العارضة لهويته . *"كعرض راقص"* ، فهو عرض لا يتوجه إلى داخله بحثًا عن خاصية داخلية أو جوهر يكسبه شرعيته كعمل فنى ، بل يتوجه إلى الخارج نحو المشاهد الذى يضع هذه الأنشطة التي يحويها العرض فى إطار فن الرقص ويضفى عليها هويتها كعرض راقص .

واستناداً إلى هذين العرضين - عرض **ثلاثي ا والعشيق المشبع** - يمكننا تفسير الرقص "المُبسّط" أو الذى ينحو نحو "الحد الأدنى فى الفن" والذى قدمته فرقة"جادسون" فى حفلاتها باعتباره نوعًا من المقاومة للغات الرقص الموروثة التى تسعى إلى تحقيق توازن العمل الفنى وترسيخ هويته ومنحه دلالته المحددة وانتصاراً لعناصر المصادفة والخلخلة التى من شأنها أن تثير الوعى بأن طريقة المشاهدة هى التى تحدد تعريف أى نشاط جسدى باعتباره رقصًا. بل إن مثل هذا التفسير يفصح لنا بجلاء عن مدى تعدد وتنوع الوسائل التى وظفتها هذه الفرقة لتحقيق هذا الحوار الواعى بذاته مع المشاهدين.

ورغم أن أعمال لوسيندا تشايلدز (Lucinda Childs) ترتبط دائما فى أذهان النقاد بالجوانب "الهادئة المعتدلة" و النزعة " التحليلية" فى عروض فرقة "جادسون"، إلا أنها تتسم - مثلها فى ذلك مثل أعمال "رينر" - بتنوع الوسائل وتعددها ، والتطور من خلال التغيير الجذرى فيما يبدو . ولكن "تشايلدز" تؤكد فى وصفها لهذه الأعمال وجود نوع من التواصل والاستمرارية بينها وهى أستمرارية تتمثل بالدرجة الأولى فى اهتمامها بالمشاهد كما تقول . وقد تأثرت "تشايلدز" فى أعمالها الأولى

بآراء "كيدج" وتصميمات كل من "روبرت موريس" و"ستيف باكستون" و "إيڤون رينر" كما استلهمت أعمال "كانينجهام" . ومن ثم كانت هذه الأعمال المبكرة تنبثق من الجمع بين جمل من لغات الرقص المألوفة وبين نشاط حركى يقوم على التعامل مع الأشياء ثم أصبحت فى مرحلة تالية تعتمد على التقابل بين الحركة وبين اللغة . وفى هذا السياق نرى أن "تشايلدز" قد حاولت مثل "رينر" أن تهرب من أسر "لغة الرقص التقليدية ومفرداتها" من خلال استخدام النشاط الحركي المرتبط بأداء مهمة ما "وإخضاع هذا النشاط لطبيعة المواد المستخدمة ولحدود خصائصها المادية" [٤٧] . ورغم ذلك فإن "المونولوجات" أو الأحاديث المنفردة التى ضمنتها "تشايلدز" عروضها ساهمت فى وضع الحركة التى تبدو وكأنها لاتنتمى إلى أى نمط من أنماط الرقص بالمعنى التقليدى فى إطار بناء فنى جلّى ومفروض عليها بوضوح . وتوضح "تشايلدز" أن :

> الحوارات بنفسها وفي حد ذاتها لم تكن تملي الأفعال الحركية ، بل كانت تصاحبها، فكان النشاط الحركي في الرقصة ينجرف داخل سياق يرتبط بفحوي الحوار ثم يخرج منه ليعود إليه مرة أخري . وقد حرصت علي تحديد درجة الارتباط بين الحركة والحوار ومواقع هذا الارتباط المتفرقة في كل رقصة من الرقصات [٤٨] .

وفى عمل مثل مقطوعة رقصة الشارع التى صممتها عام ١٩٦٤ نجد أن الترابط بين النشاط الحركى والبناء الفنى المفروض عليه ينمو إلى درجة كبيرة بحيث تصبح قدرة الجمهور على "رؤية" العرض مرهونة بالمونولوج الذى يؤطره . ففى هذا العرض الذى يشاهده المتفرجون من شرفة عالية تطل على الشارع يقوم مؤديان بأداء متتالية من الأنشطة الحركية تنطلق بأكملها من "المكان الذى يحيط بهما" - وهو الشارع - و"تمتزج بذلك النشاط الآخر الذى يجرى طبيعيًا فى المكان وهو سير المارة فى الشارع" [٤٩] . وبينما كان صوت "تشايلدز" المُسجل يقدم وصفًا تفصيليًا للشارع كان المؤديان يقومان بأفعال مركبة لا تختلف كثيراً عن النشاط الحركى الدائر حولهما ، لكنهما كانا يقطعان أفعالهما بين الحين والآخر بصورة منتظمة لمدة لحظة يشيران فيها إلى ملمح أو شىء

يتناوله مونولوج "تشايلدز" المسجل بالوصف . وهكذا ، ولأن المشاهد لا يمكنه تمييز التفاصيل التى يشير إليها المؤديان من موقعه البعيد فى الشرفة كان عليه كما تقول "تشايلدز" :

أن يتصور ويجسد عن طريق الخيال المعلومات التي تصله عن أشياء توجد في الواقع أمامه لكنها خارج مداه البصري ، وهكذا تحققت حالة من الإحالة الدائمة بين نمطين للرؤية - الرؤية عن طريق الخيال والرؤية عن طريق البصر ، وكان علي المتفرج أن يحاول دائمًا التوفيق بين الصورة الحقيقية الموصوفة والصورة المتخيلة لنفي التعارض الأساسي بينهما الذي يخلقه موقف المشاهدة نفسه (٥٠)

لقد لعبت رقصة الشارع على وتر التعارض بين الصورة المقدمة للمشاهد عن طريق الوصف ، وبين الصورة التى يراها المشاهد فعليًا أمامه ، وهكذا أثارت الوعى بفعل المشاهدة . لكن الرقصة فى هذا وضعت معناها وحدودها كعمل فنى موضع التشكك . فنحن هنا بإزاء عرض تختلط فيه أفعال المؤدين مرارًا وتكرارًا بالأنشطة التلقائية لغير المؤدين بحيث يصعب الفصل بينهما ، ويعتمد فى تمييز نفسه كعرض عن الأنشطة الاعتيادية اليومية التى تحيط به على مونولوج فقط ، وهو مونولوج يصف مكانا ولا يصف فعلاً أو نشاطًا . وفى ضوء هذا تبدو الاستراتيجيات التى يستخدمها العرض وكأنها تشكك فى إمكانية تحديد "العمل الفنى" وتعريفه ذاتها. فالهدف من المونولوج المسجل هنا ليس بالدرجة الأولى "الكشف" عن طبيعة العمل كعمل فنى راقص ، بل إلقاء مهمة تعريف هذا العمل الملتبس الحدود والهوية على كاهل المشاهد ، ودفعه إلى محاولة التوفيق بين عدد من العناصر والوسائل التى تربطها علاقات تجمع بين دلالات متناقضة . وإذن ففى هذا العمل ، وغيره من الأعمال المماثلة ، التى تضع أنشطة حركية تبدو "عادية" و"اعتيادية" داخل إطار مرسوم واعى ، يجد المشاهد نفسه مدفوعًا إلى إدراك دوره المركزى فى تعريف العمل وتحديد هويته .

وتفصح أعمال "تشايلدز" منذ البداية عن هذه الرغبة فى استغراق المشاهد فى

عملية تعريف واعية لطبيعة العرض ، كما تفسر هذه الرغبة مجموعة من الاستراتيجيات المنوعة التى استخدمتها . ففى رقصة **زهرة إبرة الراعي** - وهى رقصة من أربعة أجزاء قدمتها فى فبراير ١٩٦٥ - استخدمت "تشايلدز" الجزء الثالث من الرقصة لتعلن أنه لن يكون هناك جزء ثالث وقدمت بدلاً من الجزء المزمع "أسبابًا نظرية للتعامل مع هذه الفجوة" (٥١) . وفى رقصة **موديل** التى قدمتها فى أغسطس ١٩٦٤ صاحب الأداء الحركى وصف منطوق "لوضع من الأوضاع المألوفة فى الرقص الحديث" ، فكانت تشايلدز تقول أثناء الحركة :

إنه وضع متعب حين تتخذه وصعب حين تتخلي عنه ، وهو أيضًا قبيح.

فالقدم اليمني تنثني إلي الخلف في خط مائل إلي الجهة اليمني بينما تنثني القدم اليسري إلي الخلف في خط مائل إلي الجهة اليسري .

إنه وضع معبّر .

لكنه معبر فقط بالنسبة للعاطلين الذين يبغون تضييع الوقت (٥٢) .

ورغم أن هذه التعليقات تتناول فكرة دلالة البناء الفنى والحركة والحوار فى الأعمال الفنية عامة بروح اللهو الساخر فإنها تمثل نوعًا من تأمل العرض لنفسه لا يملك المرء إلا أن يحترمه . فهنا ، وبينما تصبح دلالة غياب الجزء الثالث من الرقصة موضوع هذا الجزء الثالث نفسه ومادته ، تقوم "تشايلدز" من خلال وصفها للعلاقة بين آليات الحركة وهدفها التعبيرى ، ومن خلال حقيقة وجود فعل السرد نفسه ، بتفريغ "الأوضاع المألوفة فى الرقص الحديث" من طاقتها التعبيرية المفترضة . وتذكرنا مثل هذه الحيل الفنية بتوظيف "رينر" للمقاطع المقتبسة من تراث الرقص فى رقصة **ثلاثي ا** حيث تفقد جمل وخطوط الرقص المألوفة سياقها ودلالتها المعتادة ، ويصبح الهدف من انتحالها وإدماجها فى العرض هو تقويضها والتشكيك فى مبناها ومعناها .

ورغم أن أعمال "تشايلدز" المبكرة تحمل أصداءً من أعمال "رينر" ، فإن التقارب الحقيقى بين الفنانتين من ناحية الشكل يتجلى فى أعمال "تشايلدز" الأخيرة . فمنذ الرقصة التى قدمتها "تشايلدز" عام ١٩٦٨ تحت عنوان **ثلاثي بدون عنوان** نلمس

اهتمامًا واضحًا بتوظيف الفنانة لعدد من العناصر المحددة داخل الرقصة باعتبارها عناصر متغيرة ومتقلبة ، مما يسمح بتكرار متواليات من الجمل الراقصة المتشابهة تمامًا مع إخضاعها "للتقسيم والتقديم والتأخير وإعادة التوزيع في المكان وقلب ترتيب تواليها وعكسه ، وتبديل المؤدين لها من حين إلى آخر" (٥٣) . ومن خلال هذا الأسلوب، وإلى جانب نظام جلوس المشاهدين بحيث يحيطون بالراقصين من كل جانب لتحقيق أكبر عدد ممكن من زوايا الرؤية ، حاولت "تشايلدز" أن تحقق عرضًا "يرى فيه المتفرج نفس الشيء المرة بعد الأخرى لكنه يجده مختلفًا بعض الشيء في كل مرة" (٥٤) . وفي الرقصة المنفردة التي قدمتها عام ١٩٧٣ تحت عنوان **متوالية من نوع خاص** * قامت "تشايلدز" بالسير في خطوط متوازية بلغ عددها ٢١ خطًا ، وكانت أثناء عبور كُل خط تلتزم بجملة حركية مدتها ثلاث دقائق في ثلث المساحة الأولى ، ثم تكرر نفس الجملة معكوسة في الثلث الثاني ثم تعيدها في صورتها الأولى في الثلث الأخير . ورغم البساطة الواضحة التي تميز هذا النسق الحركي كانت العلاقة بين النشاط الحركي والنمط الذي ينتظمه على قدر كبير من التركيب بحيث شعر المشاهد طوال العرض بأنه يشاهد متتالية حركية تتغير على الدوام . فبينما كان نسق المتوالية الحركية في تحولاتها يمضي على نسق المتوالية العددية التالية :

٧٦٥٤٣٢١٢٣٤٥٦٧٦٥٤٣٢١ ، ساهم اختيار تشايلدز لمفردات الجملة الحركية المبدئية في تماثلاتها وتعارضاتها في إضفاء سمة التركيب والتعقيد على هذا البناء البسيط فيما يبدو وعن هذا تقول "تشايلدز" :

> **بينما تعي الراقصة تمامًا ومسبقًا النسق الحركي الذي عليها الالتزام به ، لا يدرك المتفرج من أمره شيئًا في البداية . فهو يتعرف على الظواهر الحركية التي تشكل العرض تدريجيًا مع مرور الوقت ، وتتضح له بنية العرض من خلال مضاهاة ما يراه في كل لحظة بالتشكيلات الحركية التي**

* اسم الرقصة بالانجليزية هو **Particular Reel** . وكلمة **Reel** تشير إلى أكثر من معنى من بينها "بكرة" ، ورقصة اسكتلندية جماعية معروفة ، كما تشير إلى معاني الترنح والدوار والصدمة. (المترجمة) .

سبقتها في لحظات أخري . وإذا كان أي تشكيل حركي في المكان يذوب في الذاكرة ما أن يحل محله تشكيل آخر ، فإن بساطة الأفعال الحركية ، وهي بساطة مقصودة ، تقاوم هذه العملية . ومع ذلك فإن مأزق إزدواجية الرؤية هذا الذي يجد المتفرج نفسه متورطًا فيه يذكرنا إلي حد كبير بالبؤرة المزدوجة التي تولدها بعض العروض السابقة علي هذا العرض والتي تجعل المتفرج يدرك أن نفس الشيء قد اختلف رغم أنه لم يختلف، أو يدرك أن ما يراه الآن هو نفس ما قد رآه من قبل رغم اختلاف أسلوب تقديمه . والمتفرج إذ ينغمس في عملية التنبؤ والتأمل

والتخمين هذه يفقد زاوية الرؤية الواحدة ويتورط في مأزق إزدواجية الرؤية [٥٥] .

والمتأمل لأعمال "تشايلدز" يلمح فيها رغم تنوعها واختلافها اهتمامًا واعيًا وملحًا بعملية المشاهدة وسعيًا إلى انتظامها في بنية العرض . وفي هذا الصدد تقترب أعمال "تشايلدز" من أعمال "رينر" اقترابًا حميميًا رغم الاختلافات الشكلية التى تفصل بينها. فإذا كانت رقصة متوالية من نوع خاص تتحقق من خلال التنويع على التيمة الواحدة وتطويرها من خلال هذا التنويع – وهو "التطوير" الذى رفضته "رينر" فى رقصة ثلاثي ا وعارضته – فإن تنويعات "تشايلدز" التى تستدرج المشاهد دائما إلى قراءات للعرض لا تلبث أن تهتز وتتوارى لتحل محلها قراءات أخرى بحيث لا يملك المشاهد إزاء هذه العملية المستمرة إلا أن يعى نفسه كمشاهد فى فعل مشاهدة إيجابى – هذه التنويعات تمثل أنماطًا تؤدى وظيفة مماثلة لاستراتيجيات "رينر" فى تقويض ما يسمى بالأسلوب .

وفى هذا السياق ، يمكننا تفسير بعض جوانب من أعمال "تريشا براون" (**Trisha Brown**) الأخيرة باعتبارها نموذجًا لسياسة "الاختزال" التى تميز عروض فرقة "جادسون" ، ونموذجًا أيضا لسياسة الاهتمام بعملية المشاهدة وبدور المشاهد فى بناء العرض . لقد تأسست أعمال "براون" على خبرتها فى التدرب على تصميم الرقص

القائم على أداء مهمات محددة مع "آن هالبرين" (**Ann Halprin**) وعلى تجاربها اللاحقة فى التعامل مع منهج المصادفة وغيره من المناهج فى دروس "دان" ومحاضراته. ولهذا ، فقد ظلت أعمالها تتمركز حول فكرة "الارتجال داخل حدود معينة" (٥٦) رغم ابتكاراتها التى ارتحلت بها بعيداً عن سياسات كل من "هالبرين " و"دان" . لذلك نجدها فى تطور مسيرتها الإبداعية تجعل هذه الحدود محور اهتمامها بينما يأتى اختيار أنواع الحركة فى المركز الثانى . ففى سلسلة الرقصات التى صممتها تحت عنوان "رقصات المعْدات" وقدمتها في أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، ومنها على سبيل المثال رقصة **الرجل الذى يتسلق هبوطًا جانب أحد المبانى** (١٩٦٩) ، نجد "براون" تسعى إلى تصوير مواقف لا تفسح "حدودها" - بما تفرضه من صعوبات - مجالاً لاختيار الحركة . فعن هذه الرقصة التى يحمل فيها الراقص معدات وأدوات تساعده على أن يتسلق هبوطًا جانب أحد المبانى الذى يبلغ ارتفاعه سبعة أدوار تقول "براون" :

> **بصرف النظر عن المعدات التي يحملها الراقص والخطر الذي ينطوي عليه الموقف كانت هذه المقطوعة الراقصة بسيطة ومباشرة . كنت أعلم أن نقطة البداية هي قمة المبني ، وأعلم أن مسار الراقص هو مسار هابط من القمة إلي السفح في خط مستقيم ، وأن الحركة الوحيدة بين القمة والسفح هي حركة المشي . كان مجال الاختيار الحركي ضيقًا وضئيلاً ، وهو مجال فرضته بنية العرض وتركيبه . وقد انبثقت هذه الرقصة من رؤيتي لطبيعة التصميم الحركي وآرائي الخاصة في صنع الحركة ، فأنا أري أن الفنان يواجه في هذا المجال آلاف الاختيارات المطروحة وكثيراً ما أتساءل هل يمكننا حقا اعتبار أي نوع من الحركة أفضل من الأنواع الأخري ؟ (٥٧) .**

وهكذا ، تختار "براون" ألا تشغل نفسها بتعريف ملامح العمل الراقص من خلال تقديم خصائص حركية مميزة ، بل تصرف اهتمامها إلى العلاقة بين النشاط الحركى وبين الإطار الذى يحيط به ، ومن ثم إلى فعل المشاهدة الذى يقوم به المتفرج . وتسجل "ديبورا جوويت" (**Deborah Jowitt**) فى مقال عن هذا العرض ، يحمل عنوان

"السير على الحائط" ، إحساسها الواعى أثناء العرض بالتأرجح بين الوهم "الغريب" بأنها تشاهد نشاطًا يوميًا عاديًا ، وبين إدراكها لمهارة الممثلين فى تعاملهم مع المعدات، وهى مهارة يبرزها العرض بحكم إطاره نفسه .

وفى هذا تقول :

> **"فى مقاطع من العرض ، كانت تمتد لعدة لحظات ، يشعر فيها المتفرج بالدوار ، كنا نشعر وكأننا فى برج عالى ، ننظر إلى أسفل ، ونرى من ارتفاع شاهق أجساد بشر تضاءلت أحجامهم بفعل المسافة ، يقطعون ذهابًا وإيابًا ودون توقف طريقين متقاطعين لونهما أبيض . وفى أحيان أخرى كان يبدو لنا وكأننا هبطنا من البرج لنراقب الأسلوب الذى يتم به كل شىء عن قرب - كيف يتعامل الراقصون مع الحبال والروافع والمعدات وكيف ينتقلون بسرعة من مكان إلى آخر" (٥٨) .**

وفى هذا العرض تتساوى كل العناصر الحركية المختارة فى قيمتها وأهميتها فلا يَفضُلُ عنصر أى عنصر آخر - بمعنى أن تحديد هوية العرض لا تعتمد هنا على أى اختيارات حركية معينة ، بل تعتمد - كما تعتمد الرقصات الأخرى فى هذه المجموعة- على توزيع انتباه المشاهد ما بين قبول الإيهام بأن ما يحدث شىء عادى يومى ، وبين الاهتمام بتفاصيل الإطار الذى يحيط بالحركة . والعرض فى هذا - مثله مثل بقية "رقصات المعدات" - يسعى إلى بلورة الوعى بأن هوية أى عنصر حركى فى الرقص تعتمد فى تحديدها على طبيعة عملية المشاهدة ونوعية التلقى .

وتوضح "براون" هذه النقطة فى حديثها عن مجموعة رقصات أخرى صممتها تحت عنوان "مقطوعات تراكمية" ، وهى رقصات تعتمد فى أدائها على تراكم الأفعال الحركية ، إذ تقول فى هذا السياق إنه بالرغم من حرية مصمم الرقص فى الانسياق وراء "إغواء" الاختيارات الحركية المطروحة، "تظل القضية الأهم هى تنظيم الحركة لتصبح رقصة" (٥٩) . ففى رقصة **التراكم الأولى (١٩٧٢)** جعلت "براون" راقصيها يتبعون نظامًا حركيًا يستغرق ثمانى عشرة دقيقة يتم من خلاله تراكم متوالية من ثلاثين فعلاً

حركيًا ، الواحد تلو الآخر، من خلال التكرار المستمر لسلسلة متنامية من الحركات على النحو التالى : ١-١، ٢- ١، ٢، ٣ - ١، ٢، ٣، ٤ .. وهلم جرا . وقد تضمن هذا النظام حركات "تعتمد على التوزيع الشكلى لأجزاء الجسم" ، و"حركات وإيماءات عالمية الدلالة" ، و " أفعال شاذة وغريبة" ، وحركات تحمل دلالات جنسية واضحة"(٦٠) ، وكان فى هذا يسعى إلى إبراز نشاطه فى تأطير المادة الحركية وإعادة تأطيرها بصورة مستمرة ، بل وكان أيضًا يشكك فى شرعية عمليه التأطير الفنى هذه فى بعض اللحظات عن عمد . ففى حالة الأفعال الحركية رقم ٣ و٤ و٣٠ - على سبيل المثال - يؤدى الراقصون - كما تذكر "براون" - حركات مألوفة تجعل المتفرج يتساءل : هل مازال الرقص دائرًا أم أنه توقف ؟" (٦١) . **فالعرض التراكمي** يدفع المشاهد إلى تفسير عناصر الحركة وإعادة تفسيرها بصورة مستمرة لكنه يقدم فى العديد من اللحظات أنشطة حركية تجعل الأمر يختلط على المتفرج فلا يعرف إن كانت الرقصة انتهت أم مازالت مستمرة ، لكنها أنشطة "تتحول" رغم ذلك من خلال تكرارها المستمر إلى حركات راقصة . ومن خلال هذا يبرز **العرض التراكمي** عملية تكوينه كعرض راقص، ويُظهر عملية "تحول" أى نشاط حركى "وظيفى" ، "لايدخل فى دائرة الرقص" إلى حركة راقصة" من خلال عمليتى "التأطير" ومن ثم التفسير .

وتوحى **هذه المقطوعات التراكمية - مثل رقصات المعدات** التى سبقتها - بأن هوية الرقص ومعناه تحددهما عملية التلقى - أى طريقة المشاهد فى النظر إلى ما يجرى وتفسيره . ومرة أخرى نجد فى تعليقات لـ "براون" ما يؤكد هذا الموقف من فن الرقص ، ففى حوار معها نُشر عام ١٩٧٣ نجدها تستجيب للرأى القائل بأن مقطوعاتها التراكمية" تمثل عملية "تجريد للحركة وصولاً إلى جوهرها" بالتشكيك فى إمكانية تحقيق مثل هذا "الاختزال" ، وتؤكد فى النهاية أن "معظم مصممى الرقص يهتمون بابتكار حركات جديدة فى كل عمل جديد أكثر من اهتمامهم بالتجديد فى البناء الفنى. أما أنا فاستخدم نفس الحركات فى أعمالى وأبتكر أبنية جديدة فى كل مرة. فالحركة فى حد ذاتها لا تهم" (٦٢) .

فإذا كانت هوية العمل الفنى الراقص . أمر يتعلق بظروف العرض و"الإطار" الذى يحيط بالحركة ، ومن ثم بالطريقة التى يراه بها المتفرج ، تصبح فكرة "تجريد الحركة وصولاً إلى جوهرها" ضربًا من العبث ومغالطة منطقية . ففى هذا السياق لا يمكننا القول بأن ثمة "جوهراً" للحركة أو للرقص ، إذ ليس لأى منهما هوية ثابتة مستقلة ، تحيا فى انفصال عن المعنى أو المعانى الخاصة التى تتولد فى لحظة لقائهما بالمشاهد فى ظرف محدد والتى تلتصق بهما فى ذهنه - بل إن هذا الموقف من العمل الفنى الذى يرفض الاعتراف بوجود جوهر ثابت له ، ويقول بالطبيعة العارضة لهويته ودلالته إنما يعنى فى الحقيقة أن أى عنصر من عناصر الحركة يمكن أن يصبح رقصة ، أو جزءاً من تشكيل فنى راقص ، حين يوضع فى موقف حوار مع المتفرج ، يخضع فيه "لنظرة" المشاهد و"تفسيره" ، ففى هذا الموقف وحده يكمن مفتاح أى تعريف ممكن للعمل الفنى وأى تحديد محتمل لهويته .

قراءة العمل الفني الراقص : من عملية الإنشاء والمشاهدة إلى السرد والتفسير :

إن هذا التعريف للعمل الفنى الراقص ، ولكافة عناصره ، من خلال التركيز على عملية المشاهدة الواعية يضع العرض الراقص الذى ينتهج مبدأ "الحد الأدنى فى الفن" على أرض مشتركة مع العروض التى تتضمن صراحة أشكالاً وتقاليد فنية مألوفة . واستناداً إلى هذه القاعدة المشتركة يمكننا أن نرصد العلاقة بين أعمال "إيفون رينر" من ناحية وبين أعمال كل من "ستيف باكستون" و"تريشا براون" فى المرحلة التالية كعلاقة تطور ونمو متسق على نفس المسار لا كعلاقة تجول من أسلوب إلى آخر ، إذ إننا نلمس فى أعمال كل من الفنانين الثلاثة تحولاً تدريجيًا عن الالتزام الصريح بأسلوب "الحد الأدنى فى الفن" ، وتوجهًا واضحًا نحو استخدام الأشكال والحيل المسرحية التقليدية ، وخلق نوع من الخط الدرامى المستمر .

لقد غيرت أعمال "إيفون رينر" وجهتها الفنية بصورة ملحوظة عام ١٩٦٨ بعد النسخة الأخيرة من عملها الراقص الذى يحمل عنوان **العقل عضلة** وهو العمل الذى

اشتمل فى البداية على رقصة ثلاثي ا كالجزء الأول منه . ففى أعقاب عدد من العروض التى قدمتها فى ١٩٦٨ و ١٩٦٩ ، وسعت فيها إلى توظيف جوانب من عملية التدريبات كجزء من العرض نفسه ، بدأت "رينر" مشروعًا فنيًا كبيراً عام ١٩٦٩ تحت مسمى مشروع مستمر يتعدل يوميًا . وقد استغرق هذا المشروع عامين ، وكان محوره هو فن الارتجال الحركى ، وضم مجموعة من الفنانين أسست اتحاداً تعاونيًا أسمته "جراند يونيان" (Grand Union) وكان من أعضائه "ستيف باكستون" و "تريشا براون".

وقد استندت "رينر" فى تخطيط هذا العمل وبنائه على عمل سابق قدمه "روبرت موريس " (Robert Morris) فى نفس العام بنفس العنوان. ولكن بينما كان مشروع "موريس" يمثل امتداداً مباشراً لاهتماماته الفنية التى دفعته إلى اعتناق مذهب "الحد الأدنى فى الفن" فى بلورة مفردات لغته الفنية ، أفضى مشروع "رينر" إلى تحول واضح فى مسارها الفنى عن التقاليد الشكلية واللغة النقدية التى تنتمى إلى هذا المذهب - أى مذهب الحد الأدنى فى الفن .

وكان "موريس" قد أكد اهتمامه بعملية الإبداع الفنى أو "إنشاء الفن" (Art-making) كما أسماها ، فى مقال بعنوان "بعض الملحوظات حول ظاهرة الإنشاء الفنى من منظور الفلسفة الظاهراتية" . وفى هذا المقال وصف "موريس" نوعًا من الفن "تصبح فيه عملية الإنشاء جزءاً من العمل الفنى لا مرحلة سابقة تمهد لظهوره"، و "تتقدم فيه عملية التشكيل بصورة أكبر داخل مجال العرض" (٦٣) . وقد انبثقت مثل هذه الأفكار والاهتمامات فى حالة "موريس" من تشككه فى فاعلية الأشكال الهندسية التى هيمنت على الأعمال الفنية التى تنتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن" ، ومن رغبته فى تطوير المنطق الحاكم لمثل هذه الأعمال وبلورته بصورة أفضل . لذلك حين استخدم "موريس" فى أعماله التشكيلية مواداً لينة للمرة الأولى عام ١٩٦٧ كان هذا بمثابة استجابة مباشرة تعارض تفضيل مذهب "الحد الأدنى فى الفن" للأشكال التكعيبية والخطوط المتعامدة ، وذلك رغم أن "موريس" نفسه كان قد ساهم فى تحديد معالم أسلوب هذا المذهب وإرساء دعائمه . ففى سلسلة الأعمال

التشكيلية المعروفة باسم "أعمال من اللّباد" ، التى قدمها عامى ١٩٦٧ و ١٩٦٨ ، واستخدم فيها قماش اللّباد فى تكوينات مختلفة ، قدم موريس نماذجًا من الأعمال الفنية التى تخضع لعملية تحول لا محدودة . لقد كانت هذه التكوينات الفنية "اللينة" عرضه للتحول الشكلى الدائم أثناء انتقالها من مكان إلى آخر وطرحها للعرض ، ومن ثم كانت تحمل إمكانية تحول فى الشكل لا يحدها سوى المقومات والخصائص المادية للمادة نفسها .

ومع هذا ، وبالرغم من تأكيد "موريس" على طبيعة العمل الفنى كعملية مستمرة لا كمنتج كامل ، ورغم أن مثل هذه الأعمال التشكيلية "النحتية" تتعرض للتغيير أثناء عملية العرض ، فإن هذه القطع الفنية من اللّباد تبدو للمشاهد حتمًا باعتبارها مُنتجًا كاملاً نهائيًا - أى باعتبارها نتيجة لعملية إبداعية توقفت وانتهت ، لا كعملية إبداعية مستمرة . وقد كان هذا التوتر ذاته بين عملية الإبداع وبين المُنتج الإبداعى هو ما حاول "موريس" أن يجسده فى عمله المسمى **مشروع مستمر يخضع للتعديل يوميًا** . فالشكل الذى قُدم به **هذا المشروع** فى أحد مستودعات البضائع فى يناير ١٩٦٩ - وكان مستودع كاستيللى [٦٤] - يوحى بأن العمل هو عمل تتنازعه خصائصه المادية المتأصلة فيه من ناحية ، وعملية التغيير التى تتعرض لها هذه الخصائص من ناحية أخرى . لقد وضع "موريس" عمله الفنى هذا فى حجرة واحدة واسعة ، وكانت عناصره الواضحة هى الطين والماء والشحم والبلاستيك والدوبار وقطع اللّباد التى توزعت بصورة عشوائية على أرض المكان وعلى عدد من المناضد المنخفضة . وأثناء عرض العمل كان "موريس" يقوم بتعديل وتغيير تشكيل هذه المواد عن طريق الإضافة أولاً ثم الحذف . وبالنسبة للزائر الذى يشاهد مراحل العرض الثمانية - التى تسجلها سلسلة من الصور الفوتوغرافية المتراكمة على حوائط المكان - لكنه لا يشاهد فى النهاية الإخلاء الفعلى للمكان من العمل المعروض - بالنسبة لهذا الزائر كان العمل الفنى يتواجد فى المسار مابين عملية الإنشاء والتغيير التى يقوم بها الفنان وبين الوعد بأن هذه العملية سوف تفرز منتجًا فنيًا نهائيًا كاملاً . لكن هذا "العمل الفنى" النهائى لا يتحقق أبداً بالمعنى التقليدى فى هذه الحالة ، بل يظل ناقصًا ، غير مكتمل ، فى

مرحلة وُسطى ما بين الإنشاء والاكتمال ، بينما يتمثل "الاكتمال" – أى انتهاء عملية التشكيل – فى اختفاء المواد والخامات التى كان يبدو أنه سوف يتشكّل منها . ومن ثم ، فإن حاصل هذه العملية الفنية هو سلسلة من الصور – أى سجّل مرئى منفصل عن مادة التشكيل التى يضمها المكان من ناحية، وعن عملية التشكيل الخفية التى لا تلبث أن تتخلص من هذه المادة من ناحية أخرى .

وفى حالة **مشروع** "رينر" ، الذى استلهمته من **مشروع** "موريس" ، تطور العمل على مدى عام من عرض راقص مدته نصف ساعة وقُدم فى مارس ١٩٦٩ إلى عرض كامل استغرق ساعتين فى مارس ١٩٧٠ . وفى هذا العمل وظفت "رينر" مجموعة من المواد المختلفة المنوعة التى تسمح لها طبيعتها بالتحول من خلال عملية العرض . كان العرض يتكون من "وحدات قابلة للتبادل" (٦٥) ، تتنوع ما بين أنشطة تؤديها المجموعة كلها – وعددهم ست راقصين ، وأنشطة فردية أو ثنائية أو ثلاثية . وكانت "رينر" قد أشرفت على هذه الفقرات جميعًا فى مرحلة الإنشاء والتوليد . ومن ثم كان العمل إنتاجًا جماعيًا بدرجة عالية ، شارك فى إنتاجه كل فريق العمل ، وكان له شكل فنى متطور ، يحدده فى كل عرض المؤدين أنفسهم . وإلى جانب "رينر" كان فريق العمل يتكون أساسًا من "بيكى آرنولد" (Becky Arnold)، و "دوجلاس دان" (Douglas Dunn) ، و "دافيد جوردون" (David Gordon) ، و "باربارا لويد" (Barbara Lloyd) ، و"ستيف باكستون" (Steve Paxton) – وكانوا جميعًا قد شاركوا فى تجارب فرقة "جادسون" .

وفى هذا العمل حذت "رينر" حذو "موريس" ، فلم تكتف بالتخلى عن سلطتها فى التحكم فى "المواد الخام" ، والوحدات التى يتكون منها العرض ، بل سعت أيضًا إلى التشكيك فى فكرة العمل الفنى النهائى أو الكامل من ناحية الشكل . ففى ملحوظاتها المفصّلة التى ضمنتها البرنامج المطبوع لآخر عرض **للمشروع** – الذى قُدم فى متحف "وتينى" فى نيورورك فى إبريل ١٩٧٠ – نجدها توضح عناصر التقابل الكامنة فى طبيعة العناصر المتاحة للراقصين ، فتقول إن هذه العناصر تتسم بادىء ذى بدء بثلاثة "مستويات من الأداء تمثل كلها حقيقة العرض" :

ا : في المســـتـــوي الأول : يـؤدي الراقـص مـــادة حـــركـــيـــة مبتـــكـــرة بأســـلوبـــه الذاتي الخاص .

ب: في المستوي الثـاني : يؤدي الراقص مادة حركية أبدعـها راقص أخر بأسلوب يقترب من أسلوب الراقص الأصلي أو يعمل من خلال أسلوب أو نوع فني معروف .

جـ : في المســـتـوي الثالث : يؤدي الراقص مادة حـركيـة ابتكرها أخر بأسلوب يختلف تماماً عن أسلوب الراقص الأصلي أو بأسلوب يناسبه ويتسق معه " (٦٦) .

وأما عناصر التشكيل المتاحة للراقصين والتى تخضع لهذه الخطوات فكانت بدورها منوعة ، تشمل عناصر من التدريبات على العرض (بما فى ذلك المناقشات وتبادل الآراء) ، وتقديم مراجعة كاملة عاجلة لبعض الفقرات أو للعرض بأكمله ، والتدرب على مادة حركية جديدة وهضمها ، وعناصر فجائية لا يعلم الراقصون عنها مسبقًا ، وأداء مادة حركية فى غياب الظروف اللازمة لتأديتها بصورة كاملة ، وتدريب الراقصين لبعضهم البعض ، إلى جانب "السلوك" . ويتجلى ما تسميه "رينر" "بالسلوك" فى أربعة أشكال محددة : السلوك الفعلى - وتعنى به الأنشطة التلقائية التى تحدث فى مواقف موضوعة مسبقًا ، والسلوك الذى يخضع للتصميم الحركى ، وهو السلوك الذى يقوم على ملاحظة وإعادة إنتاج أشكال من السلوك خضعت للتنميط، وسلوكيات المحترفين ، ويتضمن "مجموعة المظاهر والأوضاع والحركات التى تميز المؤدين ذوى الخبرة الفنية الطويلة" ، وسلوكيات الهواة - "أى مجموعة المظاهر السلوكية والحركية التى تميز الهواة". وإلى جانب هذا ، يستطيع كل مؤدى أن يحوّر هذه العناصر من خلال استخدام أى مما تسميه "رينر" الأدوار والحالات مابعد العضلية" - وهى أدوار وحالات يقرب عددها من المائة ، وقد تظهر لعين المتفرج أو لاتظهر" أثناء أداء الراقص للحركة البدنية" . وتشتمل هذه الأدوار والحالات على أدوار وحالات :

المراهق .

الملاك .

الرياضي .

الطفل المصاب بحالة الانفصال المرضي عن الآخرين والاستغراق في الذات .

الطفل الغاضب .

شخصية أنيت ميكلسون .

الطائر .

شخصية المغنية باربارا سترايسند .

شخصية ممثل السينما الصامتة باستركيتون .

الأخ .

شخصية بيتي بلايث .

مناضل من السود .

الصديق المؤتمن على الأسرار .

المنافس [٦٧] .

ويتضح لنا من هذا أن مشروع "رينر" يماثل مشروع "موريس" فى عدد من الجوانب الهامة ، فقد سعت "رينر" كما فعل "موريس" من قبلها - إلى التخلى عن بعض جوانب سلطتها فى التحكم فى الصيغة أو الشكل النهائى الذى تتخذه المادة الخام التى توظفها فى عملها . فالمادة فى عمل "رينر" هذا ، وكذلك كل عناصره ، لا تعثر على

شكلها الفنى من خلال ما يتخذه الراقصون بشأنها من قرارات وحسب ، بل إنها تخضع أيضًا لعدد من العلاقات المتغيرة والمتحولة التى تتبلور من خلال عملية الأداء والعرض وهكذا يتحول فعل الأداء والعرض ذاته إلى مجال يسمح بالتطور من مرحلة "السلوك" إلى مرحلة "الأداء الفنى" ، ومن مرحلة الفعل "الفجائى" إلى مرحلة "التدرب على مادة حركية جديدة وهضمها" ، ومن مرحلة "التدريبات" إلى مرحلة "المراجعة السريعة للعرض بأكمله" - أو من أى مرحلة إلى مرحلة أخرى طالما ظل فعل الأداء قادراً على توليد أفعال سلوكية قابلة للانتظام فى شكل فنى . و **المشروع** فى إلحاحه هذا على عملية الإنشاء والتحويل يسعى إلى بلورة نوع من التوتر بين عملية الإنشاء الفنى من ناحية وبين العمل الفنى كشىء مكتمل ينتج عنها من ناحية أخرى ، وذلك لأنه يؤجل تحقيق العمل فى شكله النهائى ، ويقاطع مسار هذا التحقيق مراراً وتكراراً من خلال إقحام أنشطة جديدة وعناصر مبتورة لا تلبث بدورها أن تخضع للتحول وفق مستويات الأداء المتعددة .

ورغم هذا التشابه فى الوسائل بين **مشروع** "رينر" و **مشروع** "موريس" ، فإن هذه الوسائل نفسها هى التى تميز **مشروع** "رينر" كعمل فنى يختلف فى أسلوبه وطابعه عن مشروع "موريس" . لقد كان "موريس" يفسح المجال لمادته الخام لتجد شكلها الملائم بنفسها ، وكان هدفه فى هذا - كما أوضح - أن يحقق نوعًا من "الحضور" للعمل يقاوم أو يتجاوز أى قراءة لأى علاقات داخلية تربط بين أجزائه . ولكن الأمر يختلف فى حالة "رينر" - وتلك مفارقة ساخرة ، فقد كان تخليها كمصممة للرقص عن مبدأ التفاعل الإرادى بين المؤدين ، وعن التطوير الواعى للمادة الحركية وتنميتها ، بمثابة تخلى عن تلك النوعية من القيود والضوابط والقواعد المنظمة التى من شأنها أن تؤجل تبلور العمل الراقص "كشىء نهائى مكتمل فى ذاته" . فالمؤدى حين يتحرر من القيود والضوابط ينحو إلى التفاعل مع غيره من المؤدين على مستويات أخرى غير المستوى الشكلى . وهنا ، وفى هذه المستويات قد تنمو بعض عناصر العرض وتتطور وتتشابك وتبرز مهمات متنامية وأنواع من السلوك والإحالات التى قد تدفعنا أو تشير ضمنا إلى قراءة ما للمادة المطروحة تتضمن خطوطًا سردية وعلاقات بل و"شخصيات" بالمعنى الدرامى . بل إن "رينر" نفسها تفسح المجال بوضوح لمثل هذا النوع من القراءة

والتفسير . فهى توظف مفردات تتيح الفرصة للمؤدين لتنمية أنواع ومستويات من التفاعل من خلال محاكاة الأساليب والأنواع الفنية المألوفة ، وسلوك المؤدين أثناء التدريبات ، بما فى ذلك التفاعل الشخصى بين المؤدين ، سواء كان تلقائيًا أو مرسومًا ومنمطًا ، كما تتيح إمكانية الإحالة إلى دور أو شخصية ، أو حالة من حالات الوجود الإنسانى . ومن الواضح أيضًا - كما يثبت لنا سجل الأعمال الارتجالية الخاص بمجموعة "جراند يونيان" التى شاركت فى مشروع "رينر" - أن مثل هذه المستويات والأنواع من التفاعل بين المؤدين ما لبثت أن أصبحت عنصراً أساسيًا وهامًا فى إنشاء العروض وبلورتها ، كما أصبحت عنصراً أساسيًا وهامًا فى إنشاء العروض وبلورتها ، كما أصبحت عاملاً رئيسيًا فى اجتذاب الجمهور إليها وارتباطهم بها .

وهكذا نرى أن مشروع "رينر" يعبر عن التوتر بين عملية الإنشاء الفنى وبين "العمل" الناتج عنها بصورة تختلف تمامًا عن الصورة التى نجدها فى مشروع "موريس". فبدلاً من مقاومة أى محاولة من قبل المشاهد لاكتشاف علاقات داخلية تربط بين شخصيات العمل أو أجزائه ، نجد "رينر" تحرر عناصر عملها من القيود الصارمة والعوامل التى تعطّل التحام أجزائه وتماسكها وبروز علاقات مترابطة متنامية. وهى فى هذا تسمح للعمل أن يخلق مساحة تتيح للمشاهد قراءة دلالات مستمرة ومتنامية فى العرض لكنها تحرص فى نفس الوقت على خلخلة أى تفسير محدد للعمل أو قراءة لمبناه ومعناه من خلال التحول الدائم للمادة المقروءة وإعادة تشكيلها بصورة مستمرة . فهنا نجد أن العرض يطرح بصورة متكررة إمكانية تحققه كعمل فنى متكامل، أو حتى كعمل نستشف وجوده من خلال قراءة علاقات وأحداث متنامية ، لكن الحريات التى يتيحها للمؤدين ، والتى تطرح إمكانية تحققه كعمل فنى ، هى نفسها ما يؤجل تكوينه الفعلى ، ومن ثم اكتماله النهائى .

لقد وظفت "رينر" فى عملها المسمى المشروع المستمر آلية لإنتاج التغيير ، تطرح إمكانية التنامى والتنوع وتسعى وراءها ، لكنها فى نفس الوقت تؤجل الوصول إلى أى نتائج نهائية وتعمل على زعزعة كل النتائج المحتملة . وكما أن هذا العمل يتبنى مبدأ التبادل المتشعب والفعّال بين عناصره ، فإنه يسعى أيضًا إلى تنوع قراءاته ،

وإحلال واحدة مكان الأخرى بصورة دائمة ، أى إلى طرح عدد من وجهات النظر المختلفة جنبًا إلى جنب ، وتركيبها فوق بعضها البعض ، مما يمثل تحديًا للمتفرج . و **المشروع** فى هذا - مثل غيره من العروض التى تتبنى صراحة مذهب "الحد الأدنى فى الفن" - يضع إمكانية فصل "العمل الفنى" عن محيطه المباشر وظروف إنتاجه وتلقيه موضع التساؤل والتشكك ، ومن ثم إمكانية تحديد تلك الخصائص المميزة الكامنة فيه والتى تحدد هويته . إن تحول **المشروع** نفسه من خلال فعل الأداء والعرض يمثل محاولة للوصول بالعمل الفنى - وهو العرض هنا - إلى حالة إلى "الحدث" المسرحى ، بكل ما يكتنف "الحدث" من عناصر عارضة ومتغيرة - أى محاولة لإتاحة الفرصة للمشاهد لأن يرى العمل وهو يتعرض لغزو واختراق عمليات وتبادلات متغيرة وطارئة . و **المشروع المستمر** فى هذا يبرز طبيعته العارضة كعرض مسرحى ويؤكدها ، فهو لا يقدم لنا منتجا نهائيًا أو "شيئًا" مكتملاً ، بل سلسلة من الجزئيات والشظايا المتطورة والمتحولة دومًا ، وعدداً من التبادلات والإحلالات .

الرقص مابعد الحداثي ، والحدث من منظور ما بعد الحداثة :

إن العروض المختلفة التى تناولناها فى هذا الفصل تعتمد فى أساسها على فكرة العرض الأدائى الذى يبرز فى ثناياه اعتماده على "المناسبة المسرحية" إلى جانب أى خصائص أخرى قد يكتسبها من خلال عناصره الحركية الخاصة أو أبنيته وأشكاله .. وفى هذا السياق ربما كان من الأفضل أن نعرّف "العرض الراقص" - كأى عرض مسرحى آخر - باعتباره سلسلة متعاقبة من الاستراتيجيات ، أو الدعوات الموجهة إلى المشاهد ، تشتبك فى عملية حوار وتفاوض تدور حول إطار العرض وشكله ومضمونه . والعرض الراقص فى هذه الجوانب ، وفى الجوانب التى تخاطب شروط وجوده كفن ، ينتهى إلى تأكيد تبعيته لا استقلاله ، وطبيعته المتشظية العارضة بدلاً من وحدته واكتفائه الذاتى . وحين يصبح مثل هذا العمل رهنًا بظروف تلقيه و"حدث" قراءته ، بل وقابلاً للزعزعة والتمزيق من خلال هذا "الحدث" ، فإنه يكشف عن عنصر عدم الاستقرار الكامن فيه ، وعن اختراقه من قبل الظروف المحيطة به مباشرة ، وهو فى هذا يجعل من نفسه شيئًا قلقًا ملتبسًا ، وعرضة للتغير والتحول . وفى مثل هذه العروض

يمكننا وصف الرقص مابعد الحداثى بأنه يسعى لتحقيق "حدث" بمفهوم مابعد الحداثة - أى حدث يتعقب أى محاولة للوصول إلى الاكتمال ويتحداها ، ويفرض نوعًا من التوزّع والتأرجح بين عدد من النتائج والتعريفات التى لا يلبث أن يعارضها وينفيها ، ويكشف عن أحداث وعناصر عارضة وعمليات محاورة وتفاوض مستمر . وفى إطار هذا التعريف لفكرة "الحدث مابعد الحداثى" ، بما فى ذلك الاستراتيجيات المنوعة التى يمكن أن تفضى إلى حدوثه ، يمكننا أيضًا أن نعود مرة أخرى ، بصورة مجدية ، إلى تلك الأعمال التى يمكننا أن نضعها فى مواجهة مباشرة مع أسلوب مابعد الحداثة" .

الفصل السادس
فن الحكى والراوية: حين يناهض السرد نفسه

حين نصدق عملاً أبدعه خيال فنان فإننا عادة ما نقول : هذا هو حال الأشياء فعلاً . كنت دائمًا أعرف هذا دون أن أكون واعيًا تمامًا بأنني أعرفه . أما الآن ، وأمام هذه المسرحية أو الرواية أو القصيدة (أو اللوحة أو المقطوعة الموسيقية) فإنني أدرك تمامًا أنني أعرفه. هكذا تكون استجابتنا[1] .

فى العرض الذى قدمته فرقة "ووستر جروب" (Wooster Group) (أو جماعة ووستر) فى قاعة "برفورمنج جراج" (وتعنى ببساطة "جراج" تقدم فيه العروض) فى مدينة نيويورك ، وكان بعنوان **طريق ١و٩ (الفصل الأخير) (The Route &9 Last Act)** بدأ العرض بفقرة اسمها الدرس (**يقدم في الطابق العلوي من المسرح**) : وفيها نرى رجلاً يلقى محاضرة عن البنية الفنية والمعنى فى مسرحية **مدينتنا** للكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر (Thornton Wilder) ، وتتخذ هذه المحاضرة صورة فيلم تعليمى يعرض أمامنا، أعيد تركيبه من مادة أحد الأفلام التعليمية التى أصدرتها مؤسسة الموسوعة البريطانية وقام فيه "كليفتون فاديمان" (Clifton Fadiman) بتقديم وشرح مسرحية وايلدر **مدينتنا** (١٩٣٨) ، وعلى غرار الفيلم الأصلى يقوم رون ڤووتر (Ron Vawter) - أحد أعضاء جماعة "ووستر" - فى هذا الفيلم بشرح وتحليل "فن الكتابة المسرحية عند وايلدر" ، مهتديًا بنموذج "فاديمان" فى الشرح ، ومبرزاً للتجربة التى يرى من وجهة نظره أن مسرحية وايلدر تسعى إلى إيصالها للجمهور. ومن خلال التحليل المفصل لأسلوب وايلدر فى "توظيف الموسيقى، والتنويع على التيمة الواحدة ، وتكثيف الكلمات والحوار"[2] . برصد "ڤورتر" الهدف الذى تسعى إليه المسرحية من خلال تصويرها لحياة مجتمع مدينة أمريكية صغيرة هى مدينة "جروفرز كورنر" ، وهذا الهدف هو أن تذكرنا بنعومة ورقة

بتلك "الحقائق" العميقة التى ترقد تحت سطح تجربتنا اليومية ،

ورغم أن "ڤورتر" فى هذا الفيلم الذى أعيد تركيبه من مادة الفيلم التعليمى القديم، يلتزم بحديث "فاديمان" عن المسرحية بأمانة ، ويقدم بدقة شرحه للوسائل التى تجعل هذه المسرحية قادرة على "مساعدتنا على فهم وتقبّل وجودنا على هذه الأرض" [٣] ، إلا أن اللغة السينمائية "للفيلم التعليمى" الأصلى وكذلك بناءه يتعرضان للخلخلة والإزاحة. ففى الفيلم الجديد ، وبينما يحاول الناقد "ڤورتر" بدوره أن يجتذب المشاهد إلى اعتناق وجهة نظره الواثقة فى تفسير المسرحية ، تقوم الكاميرا بصورة حاذقة بإبراز وتأكيدالوسائل التى يسعى بها إلى فرض سلطته على المشاهد ودفعه إلى التسليم بحجته. وعن هذا يقول "دافيد سافران" (David Savran) : "كانت الكاميرا تقدم لقطات عامة ثابتة للمحاضر وهو يلقى محاضرته ثم تتبعها بلقطات استعراضية أفقية (بانورامية) له وهو يتحرك ماشيًا أثناء الحديث" [٤] . ومع استمرار المحاضرة كانت الكاميرا "تقترب بسرعة من المحاضر فى لقطة قريبة مكبرة حين ينطق بتلك "الحقائق" الهامة التى تفصح عنها المسرحية وتبالغ فى تأكيدها عن طريق إظهارها فى عبارات مكتوبة أسفل شاشة التلفزيون" [٥] .

وهكذا يضع هذا الفيلم الجديد مغزى وفاعلية الفيلم التعليمى القديم موضع التشكك والتساؤل وذلك رغم التزام "ڤورتر" التزامًا دقيقًا بأطروحة المحاضر الأصلى "فاديمان" ، فهو فيلم تتعقب فيه "مجموعة ووستر" بالتحليل والتعليق محاضرة "فاديمان" التى شرح فيها مسرحية **مدينتنا** وتقديم وجهة نظرها فيها . وينتج عن هذا مفارقة ساخرة مزدوجة . فإذا كان تحليل جماعة "ووستر" لفيلم "فاديمان" التعليمى ، وتعريتهم لطبيعة أهدافه وتوجهاته وآثاره ، يبرز حقيقته كمشروع له طبيعته وأهدافه الخاصة التى تبتعد به عن موضوعه المباشر المعلن ، فإن هذا التحليل نفسه يترتب عليه ضمنًا التشكك فى صدق قراءتهم للفيلم القديم والتى ضمنوها فيلمهم الجديد . فجماعة "ووستر" فى هذا الفيلم تتناول موضوعها عن طريق تفكيك أجزائه وإعادة تركيبها ، وهى فى هذا تحاكى تمامًا ما فعله "فاديمان" فىْ محاضرته . وهى حين تشير إلى إزاحة "فاديمان" للموضوع الذى يزمع الحديث عنه ، ثم طرحه "لتصور" للمسرحية

يثبت صحة قراءته لما "تعنيه حقًا" ، فإنها تُلمح بدورها إلى إزاحتها فى الفيلم لأطروحة "فاديمان" ، ومن ثم إلى اشتراكها فى نفس مشروعه بالضبط . وهكذا يتحول هذا الفيلم لجماعة "ووستر" تحولاً ضمنيًا من مجرد عمل يتناول بالنقد الفيلم الذى قدمه "فاديمان" إلى عمل فنى ينتقد ذاته ويناهض مقولته .

ومن خلال مثل هذه الأساليب والوسائل تتحرك جماعة "ووستر" فى اتجاه معاكس تمامًا لاتجاه المحاضر فى الفيلم القديم ، وكان استقطاب المشاهدين لتحقيق اتفاق جماعى فى الرأى . فهى لا تسعى إلى معارضة آراء "فاديمان" أو انكارها وتقديم مايناقضها وحسب ، ففى هذا مايشى بالبحث عن شكل آخر من أشكال الاتفاق حول رأى واحد ، بل إنها تمضى إلى أبعد من هذا وتسعى من خلال محاكاتها للفيلم القديم إلى فضح وتقويض الوسائل التى من شأنها تدعيم مثل هذا الاتفاق الجماعى فى الرأى سواء فى حالة فيلم "فاديمان" أو فى حالتهم . وقد أثمرت هذه المحاولة سياسة فنية هدفها إبراز مواطن القلق والتذبذب التى حاول المحاضر اخفاءها عن طريق صرف انتباه جمهوره إلى تلك "الحقائق" التى يزعم "أننا جميعًا نعرفها" . ومثل هذه السياسة الفنية تدعم مبدأ الخلاف والجدل ، وتضع نفسها موضع التساؤل تمامًا كما تفعل مع الموضوع الذى تتناوله ، كما تثير عدداً من الخلافات والتناقضات التى لا تتطوع بحلها أو تسويتها .

* التضاد والتجاوز : جماعة ووستر وكارين فينلي (Karen Finley)

أثار عرض **طريق ١ و ٩** جدلاً واسعًا حين قُدم ، وقيل ضمن ما قيل أنه عرض "يفتقر إلى المنظور النقدى" . وكان القائل يعنى أنه عرض عنصرى وذلك لأنه لم يجد فيه شخصية نثق بها أو صوتًا مقنعًا يقول لنا : "أنظروا . هذا شىء فظيع . هذا سلوك عنصرى" . وربما لو كان "سبولدنج" **(Spalding)** قد انسحب إلى جانب المسرح مردداً بصورة أو بأخرى "إن هذا لمؤسف حقًا" لانصلح الأمر ورضى الجميع وقالوا : "حسنًا . هذا الشخص يعالج مشاعره العنصرية على خشبة المسرح " ، لكنه لم يفعل ،

وبدلاً من ذلك وجد الجمهور نفسه مضطراً لمجابهة مشكلة العنصرية وحده دون وسيط[٦].

وتعد معالجة جماعة "ووستر" لفيلم "فاديمان" التعليمى نموذجًا يمثل موقفهم المراوغ الذى طبع تناولهم لجميع العناصر المختلفة التى تضمنها هذا العمل وطرحها فى موقف صراع وصدام . وقد اشتملت هذه العناصر فى عرض **طريق ١ و ٩** على "الفيلم التعليمى" الذى أشرنا إليه ، إلى جانب مقتطفات من مسرحية **مدينتنا** ، وبعض "النمر" المسرحية الفكاهية التى تصور السود ، والتى كان يؤديها فيما مضى الممثل الكوميدى الأسود بجميت ماركام **(Pigmeat Markham)**، ومتتاليه من المشاهد الكوميدية القائمة على السخرية من أفلام الرعب ، بالإضافة إلى شريط إباحى. وتذكر "اليزابث لوكونت" **(Elizabeth Lecompte)** أن اهتمامها "بالفيلم التعليمى" الذى أصدرته مؤسسة الموسوعة البريطانية وكذلك بمسرحية **مدينتنا** نبع من طبيعة استجابتها لكل من العملين ، وهى استجابة اتسمت فى الحالتين بتناقض المشاعر وتضارب الأحاسيس . وفى حديث لها مع "داڤيد ساڤران" قالت حول هذا :

> **أعجبني فيلم كليفتون فاديمان عن المسرحية حين شاهدته . لكن هذا الإعجاب كلن يزعجني ويسبب لي قلقًا . لقد لمس في نفسي أوتار حنين إلى الماضي تجلب الراحة ، لكن هذا أشعرني بالغضب . أحسست وكأنه يضغط على زرين في وقت واحد ، ووجدتني لا أستطيع قبول أيهما وأرتاح له . لم يكن بمقدوري أن أحطمه لأرتاح وكنت أيضًا عاجزة عن قبوله راضية . لهذا أردت أن أتعمق داخله وأسبر أغواره [٧] ،**

تتناول مسرحية **مدينتنا** في ظاهرها حياة سكان مدينة أمريكية صغيرة تقع فى ولاية "نيوهامبشر" وهى مدينة "جروفرز كورنر" ، وتدور أحداثها فى بداية القرن الحالى ما بين عام ١٩٠١-١٩١٣ . لكن المسرحية تركز فى الواقع على حياة أسرتين هما

أسرة السيد "وب") وأسرة الدكتور "جنيبز" ، وعلى علاقة طفليهما "إميلى" و"جورج" اللذين يتعاهدان على الزواج فى الطفولة ثم يتزوجان بالفعل لكن الموت يفرق بينهما حين تموت "إميلى" وهى تضع طفلها الأول . وفى الفصل الأول من المسرحية الذى يحمل عنوان "الحياة اليومية" يتأمل المؤلف ملامح المدينة وخصائص المجتمع البشرى الذى تضمه ، وفى الفصل الثانى المعنون "الحب والزواج" ، يجتمع أهل هذه المدينة للاحتفال بزفاف "إميلى" و "جورج" فنراهم جميعًا فى مكان واحد ، أما الفصل الثالث وعنوانه "الموت" فتدور أحداثه فى يوم تشييع جثمان "إميلى" ، ويصور "إميلى" وقد أصبحت فى عداد الأموات لكنه يتيح لها الفرصة لتتأمل حياتها بينما تنتظر "أن يتبدى الجانب الخالد ... جليًا نقيًا" [٨] .

وتقدم لنا المسرحية أيضًا شخصية مدير المسرح الذى يلعب دور الراوى ، فيربط بين هذه الجزئيات المنفصلة ، ويتولى ترتيب قطع الديكور البسيطة التى تتطلبها المشاهد ، ويقوم بدور الوسيط بين المسرحية والجمهور ، فيضع أحداث المسرحية فى سياق دلالى أكثر رحابة . ويمزج هذا الراوى فى حديثه أزمنة الماضى والمضارع والمستقبل ليرصد تلك الأحداث والتجارب والرغبات التى ما تفتأ تتكرر بالرغم مما قد يطرأ على الحياة من تغير ، بل ومن خلال هذا التغير نفسه . وتتسم هذه التجارب المتكررة بأنها عادية ومألوفة وربما كان هذا هو ما يمكنها من السمو فوق التاريخ والثقافة وتجاوز حدودهما . وأخيراً ، وفى نهاية الفصل الثالث ، يلخص مدير المسرح للجمهور الهدف من روايته ومغزاها فيقول :

"إننا نعرف جميعًا أن **شيئًا ما** يبقى إلى الأبد ولايفنى أبداً . وهذا الشىء ليس هو البيوت أو الأسماء ، وليس الأرض ولا حتى النجوم فى السماء ... كلنا نعرف فى قرارة أنفسنا ، فى كل ذرة من كياننا أن **شيئًا ما** سيظل خالداً وأن هذا الشىء يتعلق بالآدميين . فى كل إنسان يوجد شىء خالد يرقد بعيداً فى أعماقه" [٩] .

كان وايلدر يؤمن بفكرة الكاتبة "جرترود شتاين" (Gertrude Stein) التى قالت بأن زمن الحدث المسرحى هو " المضارع المستمر" أو "الحاضر المستمر" ، وانطلاقًا من

هذه الفكرة سعى إلى كتابة "نوع جديد من الدراما" يستطيع أن يفلت من إلحاح الدراما الطبيعية الخانق على "المكان" واصرارها على ضرورة "تحديد موقعه وخصائصه" (١٠) مما يسلبها حيويتها . لكن "وايلدر" حين كسر الإيهام القائم على افتراض وجود حائط رابع وهمى يفصل بين الجمهور ومنصة التمثيل لم يفعل هذا ليقدم رؤية تتسم صراحة بالتفتت والتشظى مثل العديد من الأعمال الفنية والأدبية الحديثة ، وإنما ليحصل على شكل فنى يمكنه من التعبير صراحة وبصورة مباشرة عن فكرة وحدة التجربة الإنسانية فى أعماقها مهما تنوعت أشكالها . وحتى يحقق هذا الهدف سعى "وايلدر" إلى تحرير المسرح من اهتمامه بما أسماه المصادفات البسيطة والأحداث العفوية وذلك حتى يتمكن من اكتشاف قدرته على أن يرتقى "بفن السرد إلى مرتبة أعلى وأقوى تأثيراً من الرواية أو القصيدة الملحمية" (١١) . وتمثل مسرحية مدينتنا نموذجًا لأسلوب الجمع بين هذه العناصر ، وتكمن قوتها - فى كلمات "وايلدر" ليس فى صدق الأحداث التى تقدمها ، بل فى تعاقب الأحداث وتواليها ... وانبلاج الفكرة" (١٢) والحق أن الأحداث التى تشتمل عليها المسرحية لا تكتسب أهميتها من الثقل الفردى لأى منها أو جسامتها ، بل من حقيقة كونها أحداثًا مألوفة عادية ، فهذه الحقيقة هى ما يجعل الأحداث تبدو من خلال الإطار الميتافيزيقى الذى ينسجه مدير المسرح حولها وكأنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأنماط وتجارب عميقة تشمل الإنسانية جمعاء .

وعلى هذا فإن تأمل "إميلى" لحياتها الماضية بعد موتها فى الفصل الثالث يصبح أبلغ تعبير عن أهمية وقيمة اللحظات العادية العابرة ، مهما كانت بساطتها . فالموت لايعنى بالنسبة "لإميلى" مجرد تحقّق ذلك الشىء الخفى الذى يرقد فى أعماق الإنسان وتعدنا به الحياة ، بل يجعلها تدرك حين تنزاح عن روحها شهوات الحياة وعواطفها أن الأحياء لايعون قيمة كل لحظة من لحظات الحياة ويعمون عن وهجها . وحين تعود لزيارة الأحياء يؤلمها إدراكها هذا لغفلتهم ويدفعها إلى التراجع والانسحاب بعيداً عنهم . وحين تعود إلى قبرها . تصيح فى شجن ولوعة : "أيتها الأرض . إن روعتك تفوق إدراك أى إنسان" ، ثم تتساءل فى النهاية : "هل بمقدور أى بشر أن يعى معنى الحياة بينما يعيشها - أن يدركه فى كل لحظة؟" (١٣)

هذا عن مسرحية "وايلدر" . أما فى عرض **طريق ١ و ٩** ، فبعد الفقرة الأولى المسماه **الدرس (في الطابق الأعلي)** ، ينتقل المتفرجون إلى قاعة الأداء التمثيلى الحى فى الطابق الأسفل ، وتبدأ المتتالية الأولى من المشاهد الحية التى تشكل الفقرة االثانية من الجزء الأول من العرض . وتحمل هذه المتتالية اسم **الدرس : (في الطابق الأسفل)** : وفيها يقوم عمال المسرح بإعداد المنصة لأداء الفصل الأخير من مسرحية **مدينتنا**" . هذا ما يقوله عنوان الفقرة . أما ما نراه فشىء آخر . هنا يدخل مؤديان من البيض وقد دهنا وجهيهما باللون الأسود ويقدمان أول فقرة من الفقرات التى تحاكى "النمر" المسرحية الفكاهية التى تصور السود وهى الفقرات التى تتخلل العرض مراراً . وإلى جانب المكياج الثقيل ، يرتدى هذان المؤديان نظارات شمسية دُهنت عدساتها باللون الأسود ويشرعان فى محاكاة دور وشخصية مدير المسرح كما رسمها "وايلدر" فى مسرحيته بطريقة ساخرة فيحاولان بناء هيكل لمنزل مُختل النسب والأبعاد استعداداً لتمثيل الفصل الأخير من مسرحية **مدينتنا** الذى سيقدمه الجزء الثالث من العرض . وفى محاكاتها الساخرة لشخصية مدير المسرح يعتنق المؤديان هنا أسلوبًا هزليًا صارخًا يستلهم الاسكتشات الهزلية الخشنة التى يؤديها عادة إثنان من المهرجّين* ، فهما يتخبطان فى أرجاء المكان ، ويقتربان فى تخبطهما من الجمهور ، ويأتيان بتصرفات خرقاء فكاهية ، بينما يسمع الجمهور من خلال مكبرات الصوت صوتًا يلقى بتعليمات حول كيفية بناء المنزل ، ويصاحب هذا الصوت حوار فكاهى بين ممثلين يقلدان الزنوج وفق الصيغة الكوميدية الشائعة .

وأثناء بناء المنزل الذى لايفصله عن المتفرجين سوى بضعة أقدام ، وقبل أن يكتمل البناء ، تظلم القاعة لفترة وجيزة لتعلن نهاية الجزء الأول من العرض وبداية الجزء الثانى الذى يحمل عنوان : "الحفلة : وفيه يقرر عمال المسرح الاكتفاء بما أنجزوه من عمل فى ذلك اليوم ويتم إرسال برقية". وحين تضاء الأنوار يرى المتفرجون على شاشات أجهزة التليفزيون الأربعة المعلقة فوق ساحة الأداء لقطات بانورامية لمبانى حى

* تعد أفلام لوريل وهاردى نموذجًا لمثل هذه الاسكتشات . المترجمة .

"مانهاتن" كما تبدو فى الأفق على خلفية السماء ، بينما يستمر الرجلان فى بناء المنزل. بعد لحظات تدخل امرأتان من البيض ، ترتديان هما أيضًا المكياج المسرحى التقليدى لتصوير الزنوج ، وتدعى إحداهما "آنى" والأخرى "ويلى" . وفى سلسلة من الاتصالات التليفونية الحية تقوم المرأتان بطلب طعام وشراب للاحتفال بعيد ميلاد "آنى" . وبعد المكالمة الأخيرة التى تستدعى فيها المرأتان الفنان الزنجى الكوميدى المشهور "بيجميت" ، يكف الرجلان عن العمل فى بناء المنزل ويتحولان إلى ضيفين مدعوان للحفل ، وعندئذ يتحول العرض إلى مسار آخر وإيقاع مغاير إذ :

> **يلتقط الرجلان بعد تحولهما إلي دور الضيفين زجاجات الخمر وينضمان إلي المرأتين في حفل عيد الميلاد وعندئذ تصيح ويلي : حسنًا . فالننطلق، وتنطلق في نفس اللحظة أغنية الثقب في الحائط من مكبرات الصوت مدوية في أرجاء القاعة فيما يشبه الانفجار ، ثم ينخرط الممثلون في أداء أحد استعراضات بيجميت ماركام الشهيرة... ويتحول العرض إلي حفل مسرحي جامح صاخب يجمع بين الكوميديا والرقص والفودفيل (أي الاسكتشات الهزلية)** [١٤]

وأثناء الحفل يدخل مؤديان آخران متنكران فى شخصيتى "كينى" و "بيجميت" ويؤديان فاصلاً هزليًا كان "بيجميت ماركام" قد قدمه من قبل فى الستينات . وفى هذا الفاصل يحمل المؤديان زجاجات بها خمر وبعضها وضع فيه (عن طريق الخطأ) زيت الخروع ويشرعان فى تبادل النكات والأنخاب وهما يسكبان محتويات الزجاجات على الأرض بينما يستمر المؤدون الآخرون فى الرقص والغناء . ولكن ، وبينما تستمر الموسيقى عالية مدوية - كما يقول "سافران" فى وصفه للعرض - يتوقف المؤدون الواحد تلو الآخر "بدعوى أن على كل واحد منهم أن يرسل برقية". وسرعان ما يتضح لنا المعنى الحقيقى لهذه العبارة وذلك عندما "يتبرز بجميت فى سرواله" ، وهو الفعل الذى يصل بهذه المتتالية إلى ذروتها فى الحوار التالى :

"بجميت : آه .. يا خبر !

ويلى : ماذا بك يابجميت ؟

بجميت : آه .. أخ .. يا خبر !

. . . .

ويلى : ماذا حدث يا بجميت ؟

بجميت : ماذا تعنى ؟

ويلى : هل تريد أنت الآخر أن ترسل برقيه ؟

بجميت : لا .. كلا . لقد أرسلتها بالفعل" (١٥)

وعند انتهاء هذه المتتالية يلزم المؤدون الهدوء وتنتقل بؤرة التركيز إلى أجهزة الفيديو الأربعة المعلقة فوق ساحة الأداء على ارتفاع ١٤ قدمًا ، وحين تهبط هذه الأجهزة لتصبح على ارتفاع سبعة أقدام فقط من الأرض وتتصدر مقدمة ساحة الأداء يرى الجمهور مشاهد متفرقة من الفصل الأخير من مسرحية مدينتنا ، تُعرض على الشاشات الأربع فى نفس الوقت . حينئذ يبدأ الجزء الثالث من العرض الذى يحمل عنوان "الفصل الأخير(مشهد المقابر) : وفيه توضع أربعة مقاعد فى مواجهة المشاهدين تمثل أربعة مقابر". وفى هذا الجزء ، وبينما ينصرف انتباه المشاهدين إلى متابعة الأجزاء المعروضة من مسرحية مدينتنا ، يتجول الممثلون ذوى الوجوه المصبوغة بالسواد فى ساحة الأداء المظلمة ويقومون بأداء بعض المهمات المنوعة ويشتبكون فى حوارات ، لكنهم يحرصون أثناء ذلك على عدم إزعاج الجمهور أو تشتيت انتباهه . ومع استمرار المشاهد المعروضة يبدأ الممثلون فى السخرية منها عن طريق المحاكاة الساخرة ، ولاتقتصر السخرية على النغمة الهادئة المغرية للمسرحية بل تمتد إلى مشهد استرجاع "إميلى" لحفلة عيد ميلادها الثانى عشر . فبينما تسرد "إميلى" على الشاشة تفاصيل هذا الحفل ، يقوم الممثلون فى هدوء ودون جلبة بأداء متتالية عيد ميلاد "آنى" التى شاهدناها فى الجزء السابق مرة أخرى . وحين تصل "إميلى" فى سردها على الشاشة

إلى مشهد تلقيها هدية عيد ميلادها ، تدخل "آني" وقد ارتدت "ثوبًا غريبًا باهظ الثمن من الحرير الأزرق" [١٦] . وفي لحظة تالية ، يتنكر المؤدون الرجال في ملابس النساء فيرتدونها فوق حللهم الرجالية . ومع انتهاء المشاهد المعروضة من مسرحية **مدينتنا** يعود حفل عيد ميلاد "آني" إلى احتلال مركز الصدارة وبؤرة التركيز ، فحين تنطق "إميلي" آخر كلماتها على الشاشة ، ينطلق الممثلون في أداء رقصة صاخبة تمزق سكون اللحظة وتبدّد حالة العزاء والراحة التي تنفثها كلماتها . وفي هذه الرقصة التي تسمى "رقصة الغول" (وهي "نمرة" مألوفة في استعراضات البيض الذين يحاكون الزنوج) يقوم المؤدون بتقديم صورة هزلية ، جروتسكية ساخرة لرؤية "وايلدر" لما بعد الحياة : ويصف "سافران" هذا المشهد قائلاً :

> **فجأة يصيح صوت اخرج من الدور فينطلق الممثلون في رقص عنيف جامح وقد ارتسمت علي وجوههم تعبيرات مخيفة ، والتوت ملامحهم ، ويقتربون من الجمهور والدم يسيل علي وجوههم ويتساقط منها ، ويفغرون أفواههم كاشفين عن أنياب مصاصي الدماء** [١٧] .

وأخيراً ، يتوقف الرقص فجأة ويجلس المؤدون في هدوء واستسلام ، ويتجنبون أن تلتقي عيونهم بعيون المتفرجين ، ويكون هذا بمثابة إعلان عن بداية الجزء الرابع من هذا العرض ، الذي يحمل عنوان طريق ١ و ٩. وفي هذا الجزء يشاهد الجمهور ثلاثة شرائط ڤيديو تدور في نفس الوقت ، فعلى أجهزة العرض المعلقة أعلى منصة الأداء يُعرض شريطان يصوران نفس الأحداث المتتالية وهي "التقاط شاحنة لمسافرين على الطريق والاتجاه بهما نحو الجنوب" . وفي هذه المتتالية نرى "لوكونت" وهي تقود الشاحنة خارج المدينة بينما يجلس إلى جوارهما رجل يدخن ويحتسي القهوة ، وفي لحظة ما تتوقف الشاحنة لتلتقط رجلاً وامرأة يلوحان لها على الطريق . وأثناء عرض هذا الشريط يرى المتفرجون شريطًا آخر يُعرض على شاشة تلفزيون "أبيض وأسود" وضع على مستوى منصة الأداء داخل هيكل البيت المقام فوقها . وفي هذا الشريط يرى المتفرجون :

> **الممثلين اللذين لعبا دور المسافرين علي الطريق وقد انخرطا في**

سلسلة من الأفعال الجنسية . وتتسم هذه المتتالية من اللقطات الجنسية بالصدق الشديد في التصوير وتكاد تنبض بالحياة ، وفيها يجرب الرجل والمرأة أوضاعًا مختلفة لممارسة الجنس ، متجاهلين وجود الكاميرا التي تبدو وكأنها تتلصص عليهما (١٨) .

ومع انتهاء عرض الشرائط ينتهى عرض **الطريق** ١ و ٩ .

وغنى عن القول أن النصوص المتصادمة والصور المتصارعة فى عرض **الطريق** ١و٩ تهدف إلى انتهاك حدود وخصائص رؤية "وايلدر" فى مسرحيته **مدينتنا** . فالعرض يقوم على قبول حكمة المسرحية التى تقول بأن علينا أن ندرك قيمة كل لحظة من لحظات الحاضر وأن نعيشها كاملة ، ويقوم بتطبيقها حرفيًا ودون نقد أو تمحيص ، ويفضى هذا إلى تعرية الحدود الضيقة لنظرة "وايلدر" إلى الملمح "العالمى" المشترك فى التجربة الإنسانية والسخرية منها عن طريق المحاكاة . ويوظف فريق "ووستر" فى هذا الصدد الاستعراضات القائمة على محاكاة الزنوج ليجسد أمامنا النقيض الذى يحدد مجتمع مدينة "جروفرز كورنر" فى المسرحية نفسه فى ضوئه ، ويقدم هذا النقيض أو "الآخر" من منظور شخصيات المسرحية فيبدو فى صورة مشوهة مزرية تتمثل فى التعبير العنيف عن الحيوية والطاقة الجسدية ، وفى الاحتفال بالطاقة الجنسية وبالخطر ، وبالمتع الجسدية بدلاً من المتع الروحية . كذلك يشير الشريط الإباحى فى العرض بوضوح إلى عنصر الكبت الذى يستند إليه المجتمع فى مسرحية "وايلدر" ليحافظ على "براءته" ، وهو العنصر الذى تفصح عنه المسرحية فى لحظة دون قصد من خلال مخاوف "إميلى" إزاء الزواج وتوجسها منه . ومن ناحية الشكل الفنى أيضًا ، يقوم عرض طريق ١ و ٩ بتدمير التقسيمات التراتبية الهرمية التى تستند إليها رؤية "وايلدر" . وتقول "لوكونت" إن أسلوب عمل فريق "ووستر" يعتمد على تشتيت المركز أو النواة" (١٩) والجمع بين عناصر متناقضة تمامًا والمقابلة بينها بهدف إفساد أى محاولة لتقديم تفسير وحيد للعرض أو قراءة واحدة . وبناءً على هذا يمكننا القول بأن عرض طريق ١ و ٩ يقف على طرف النقيض من مسرحية **مدينتنا** ، فلا يسعى مثلها إلى طرح "منظور" واحد باعتباره "المنظور" الصحيح الوحيد وتأكيده ، بل يسعى إلى تأكيد حقيقة

الاختلاف والصراع ويفحص العلاقة بين نسق القيم والمنظور من خلال طرحها فى صور مختلفة تتسم بالغموض ، وتثير الجدل والخلاف ، وتقاوم أى تفسير سهل أو شرح مبسط . والقول بهذا قد يترتب عليه ضمنًا الاتفاق على أن النقد الوحيد الذى يمكننا أن نوجهه إلى مسرحية **مدينتنا** ، وكذلك إلى محاضرة "فاديمان" عنها ، دون جدل أو خلاف ، يتلخص فى افتراضها لنفسها الحق فى أن تطرح نظرة أحادية "شمولية" إلى التجربة الإنسانية تنبذ كل من لا يتبناها وتنفيه من الوجود .

ورغم ذلك ، فمن الواضح أيضًا أن صراع النصوص ووجهات النظر فى عرض **طريق ١ و ٩** لا يكتفى بمناهضة الفرضيات المتضمنة فى مسرحية مدينتنا ، بل يناهض أيضا أى قراءة أو تفسير للعرض باعتباره مجرد معارضة للمسرحية الأصلية . فالمحاضرة التى يلقيها "فوتر" ، على سبيل المثال ، لاتقف عند حد التشكيك فى الأساس الذى تستند إليه سلطة المحاضر الأصلى "فاديمان" ، بل تمضى إلى التشكيك فى سلطة "فوتر" نفسه. لكنها تقدم لنا آراء "فاديمان" على أى حال. وبالمثل ، يمكننا قراءة الاستعراضات التى تحاكى الزنوج باعتبارها هجومًا على رؤية "وايلدر" الضيقة المحدودة لأمريكا كدولة من المدن الصغيرة التى يسكنها البيض ، لكنه هجموم يتبنى الصور المزرية الشائنهة الشائعة للزنوج فى ثقافة البيض الشعبية . وهكذا تقوم هذه الاستعراضات بتحدى سيطرة الجنس الأبيض فى مسرحية "وايلدر" بينما تفرض على ممثليها البيض فى الوقت نفسه إعادة تجسيد سيطرة البيض وتميزهم أمام جمهور الفرقة وغالبيته من البيض الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة . وقد تطرقت "لوكونت" إلى مفارقات هذا الموقف ، فأقرت بالطبيعة المزدوجة للصورة المقدمة على المسرح لكنها دافعت عنها قائلة إن أى جمهور من البيض سيشعر أنها "تمثل السود تمثيلاً مؤلمًا لكنها تجسد فى نفس الوقت الجموح والانطلاق والفرح ، بل والعدمية أيضًا ، ومن ثم تقود إلى التحرر والانعتاق" [٢٠] . وبالمثل ، فإن شريط الڤيديو الإباحى لايطرح نفسه فقط باعتباره وسيلة تنفيس مقبولة عن الكبت الجنسى الذى يشير إليه فى مسرحية "وايلدر" ، فوجود الشريط فى العرض قد يهدف إلى وضع "فعل التناسل والتوالد" [٢١] فى مقابل مشهد المقابر الذى ينهى مسرحية وايلدر - كما يقول "رون فوتر" ، لكنه يظل

أيضًا شريطًا إباحيًا بصورة واضحة ومقصودة [٢٢] ، مما يعرضه لتهم الفحش وإساءة استخدام الفن .

وفى كل عنصر من العناصر التى تشكل عرض طريق ١ و ٩ نجد مثل هذه المفارقات ، وذلك لأن العرض يتناول كل مادة يجدها بالتحوير والخلخلة من خلال إعادة إنتاجها .وتشير "لوكونت" إلى أن إعادة تأطير العناصر المختارة كمادة بصورة مقصودة كان أحد مفاتيح عملية تكوين العرض وتقول :

> **إنني التزم بأسلوب الأعمال الفنية التي أختارها ، لكنني أقوم بوضع أساليب الآخرين في إطاري الخاص لأجعلها تفصح عما أريد ، فأنا أخضع أعمال الآخرين للإطار والسياق الذي أختاره للعرض [٢٣] .**

وهكذا لا تكتفى "لوكونت" بتبنى قاموس من الأساليب المتنافرة داخل العرض الواحد ، لكنها تخضع كل عنصر على حدة لإمكانية التفسير على جانبين . فإعادة إنتاج أى عنصر أو متتالية "وجدت" من قبل يعنى اشتراك العرض معها فى توجهها وهدفها ، لكن عملية إعادة إنتاج هذه المادة فى حد ذاتها تضعها موضع التشكك بالإضافة إلى الخلخلة التى تنتج عن وضعها فى حالة تقابل دائم ومستمر مع عناصر تشبهها وأخرى تختلف عنها .

وتفضى الاستراتيجيات المختلفة التى تتبناها "لوكونت" وأعضاء فرقتها إلى توسيع عمليّة الخلخلة هذه ، فهى استراتيجيات تسعى إلى تغريب المادة المختارة عن الأساس الذى تعتمد عليه فى فرض سلطتها وإنشاء معناها . فالفقرات الاستعراضية وكذلك متتالية بناء البيت تتعرض للخلخة حين يؤديها ممثلون يتظاهرون بأنهم عميان . وبينما يفجر هذا العجز العديد من المواقف الكوميدية فإنه يبطىء إيقاع العرض ويخلق توتراً بين الحركة المفترضة وبين إيقاع أدائها المؤلم وتكرارها الممل مما يولد علاقة متغيرة معقدة بين الجمهور وبين المشاهد الكوميدية . وتتسم الفقرات المقروءة من مسرحية مدينتنا بوجود توترات مماثلة . وتذكر "لوكونت" أنها أدركت حين بدأ فريقها العمل

على نص "وايلدر" :

> **إن حذف شخصية مدير المسرح من مسرحية مدينتنا يحولها إلي إحدي أوبرات الصابون * . ومن ثم فقد اخترت الفصل الأخير وعملت مع ويلم علي تقسيمه إلي مشاهد تشبه اللقطات القريبة ولها مذاق أوبرات الصابون ، ثم قمنا بارتجالات حول أسلوب المسلسلات التلفزيونية مستعينين بالتلفزيون . وتوصلنا من خلال هذا إلي نوع من الإيقاع . كان إيقاع الممثل هو إيقاع المسلسل التلفزيوني لكن الصورة البصرية كانت أقرب إلي اللوحة فكان الممثل يتحدث مباشرة إلي الكاميرا التي تمثل وجهة النظر التي تبدو من خلالها الأحداث [٢٤] .**

وفى النسخة التى يقدمها العرض لمشهد المقابر فى مسرحية "وايلدر" يتم فصل المشهد عن السرد الذى يقدمه مدير المسرح فى المسرحية الأصلية بينما يفضى أسلوب الأداء الذى يعتنقه الممثلون ، وكذلك "اللقطات" المختارة من المشهد ، إلى تقديم رؤية مبسطة ومسطحة للمسرحية . وتوضح الصورة البصرية "الأقرب إلى اللوحة" التوترات التى تنشأ عن تناول المادة على هذا النحو ، فهذه اللقطات القريبة تبدو وكأنها تغالى فى الاقتراب من الممثل مما يرغمه على اعتناق أسلوب الأداء فى المسلسلات التلفزيونية لكنها تولد فى نفس الوقت إحساسًا بالحصار واقتحام الحياة الخاصة والأمور الشخصية . وحين تقدم أحداث مسرحية "وايلدر"التى تصور الحياة اليومية داخل هذا الإطار الجديد تكتسب ملامح المسلسلات التلفزيونية التى تبدى اهتمامًا طاغيًا بالأحداث العادية والتافهة ، وتبدو وكأنها تسبغ على الأحداث اليومية العادية اهتمامًا لا تستحقه وتقرأ فيها معانى لا تحتملها . ومن المفارقات الساخرة أن تأملات "إميلى" حول حياتها تبدو فى غياب التفسيرات التى يقدمها مدير المسرح فى النص الأصلى محصورة فى الاهتمام بالأحداث الخاصة اهتمامًا طاغيًا حادًا لا يفسح المجال لشىء آخر، وهو ما كان "وايلدر" يسعى إلى تجاوزه بالضبط .

---

* عبارة تطلق على المسلسلات التلفزيونية . المترجمة .

وتتفاقم هذه المفارقات الساخرة من خلال التقابل والتضاد بين عناصر العرض الأخرى التى تعرضت لنفس أسلوب التناول . ولما كان العرض يتشكل من "كولاج" من نصوص وأحداث وصور سابقة فإن فريق "ووستر" يبدو وكأنه يسعى من خلال هذا إلى إثارة الشكوك والتساؤلات حول حدود العرض الشكلية والتيمية . ففى "كولاج" "يعطى نفس الوزن والقيمة لكل عناصره" [٢٥] لايمكن حسم الصراع بين العناصر المختلفة إذ يقاوم كل منها التفسير فى ضوء الآخر . ولما كانت هذه العناصر مستقاة من أعمال سابقة تصبح النتيجة نوعًا من التناص المفتوح الذى تنتفى فى ظله فكرة "العمل" الفنى باعتباره وحدة كلية متكاملة مستقلة وقائمة بذاتها ، وتظهر فكرة العمل الفنى الذى يضع نفسه فى علاقة دائمة مع نصوص سابقة ، يمكن تفسير عناصره فى ضوئها على أوجه مختلفة .

وتتضح أهمية هذا فى الأثر الذى ترتب على تناول بعض الاستعراضات التقليدية التى كان يؤديها فنانون مشاهير من الزنوج . ففى سياق عرض طريق ١ و ٩ تتعرض صورة الزنجى التقليدية فى هذه الاستعراضات لقراءات متعددة من وجهات نظر متصارعة . وغنى عن الذكر أن هذه الصورة الملتبسة قد وظفت فى فترات تاريخية مختلفة إما لتكريس الصورة العنصرية الثابتة المقولبة للزنجى أو لتدميرها [٢٦] . وفى العرض قد نرى فى فقرات الحفل وبناء البيت و"رقصة الغول" محاولة لتقديم العنصر الذى تتجاهله مسرحية مدينتنا وتنفيه ، لكننا قد نرى فيها أيضًا تشويهًا للزنوج ومحاولة جديدة لإقصائهم حيث إن الذين يقومون بتقديمها من البيض ، بل إن هذه القراءة الأخيرة التى رأت فى العرض تشويهًا متعمداً للزنوج قد كلفت فرقة "ووستر" خسارة فادحة فقد حرمها مجلس الفنون لولاية نيويورك من أربعين فى المئه من قيمة منحة التمويل التى كان قد منحها لها بناءً على مقالات النقاد والعديد من المكالمات التلفونية المحتجة على العرض [٢٧] .

وبينما يؤدى الاستقلال العنيد لعناصر عروض فرقة "ووستر" إلى بروز قراءات متعددة لهذه العروض تحرص الفرقة على طرح أعمالها فى إطار يجعلنا نتشكك فى استقلالها عن بعضها البعض . وفى كل هذه الأعمال المتصلة يبدو لنا وكأن "لوكونت"

لاتسعى إلى بلورة موقف محدد أو مقولة متصلة متنامية ، بقدر ما تحرص على مراجعة وانتقاد مفرداتها وإعادة تشكيلها. وهى تقول فى هذا الصدد: "إننى أعيد تشكيل مفرداتى بصورة دائمة وأعيد صياغتها، وأثناء هذا قد أدمر بعضها تماما وأحول أخرى إلى نقيضها وأحيانًا قد نتراجع كفرقة عما فعلناه فى أعمال سابقة"[٢٨] .

ويتسق هذا مع عودة ظهور صورة الزنجى مرة أخرى فى الجزء الثانى من عرض **عقار الهلوسة** (L.S.D) الذى يبدأ بعرض هستيرى يستغرق ثلاثين دقيقة لمسرحية **البوتقة** يتم استبداله فيما بعد - بعد تدخل مؤلفها آرثر ميللر - بعرض لمسرحية "مايكل كيربى" السمع **(The Hearing)**[٢٩] . وفى هذا الجزء تضع فرقة "ووستر" بصورة ضمنية تناولها لصورة الزنجى فى عرضها السابق **طريق ١ و ٩** فى مقابل تناول "آرثر ميللر" لشخصية الخادمة الزنجية "تيتيوبا" فى مسرحيته. ومن خلال قيام ممثلة بيضاء بأداء هذا الدور الذى جرت العادة على أن تؤديه ممثلة زنجية ، تتمكن الفرقة من انتقاد توظيف "ميللر" للصور النمطية للزنوج دون حرج وتقبله لها ولدلالاتها دون تفكير أو تمحيص .

وكما نرى فى هذا المثال ، فإن إعادة إستخدام مادة فنية سابقة ، تم تناولها من قبل، من شأنه أن يكثف الصراع بين النصوص المختلفة ويجعل من عملية التأطير عملية تكتنفها المخاطر ولايمكن التنبؤ بنتيجتها أو ما ينجم عنها من مفارقات . ومن ثم فإن استخدام فرقة "ووستر" لهذا الأسلوب يجعل عروضها تولد قراءات عديدة متصادمة ، ومع تكاثر القراءات وتنوعها تدخل هذه العروض فى صراع مع بعضها البعض . وفى هذا الصدد يشير "رون فوتر" أن أحد مفاتيح عروض الفرقة يكمن فى أسلوبها فى الجمع بين العناصر المختلفة بحيث تخلق مساحة مفتوحة لبروز العديد من المعانى المتباينة ، ويقول :

> **إن أي حدث يمكن تفسيره علي وجه واحد فقط يقلص هذه الإمكانية ويكبتها . وهذا لايعني أننا نحاول عن عمد أن نبدع عروضًا خرساء لا تفصح عن معاني . بل علي العكس ، فأنا عادة أنظر إلي العرض**

باعتباره مناسبة أو فرصة سانحة لتوليد المعاني لا كفرصة للتعبير عن معني واحد[٣٠] .

إن مثل هذه الاستراتيجيات لا تكتفى بوضع المادة الفنية التى تُضمنها العرض أو تعيد إنتاجها موضع التساؤل بل توظف البناء وتغيير المنظور لإثارة التناقص والصراع بين العناصر المختلفة بحيث تعرقل أى محاولة لتكوين قراءة واحدة متسقة أو وجهة نظر وحيدة . ونتيجة لهذا ، نجد أن عروض فرقة "ووستر" لا تحمل دلالة سياسة أو اجتماعية واضحة وذلك رغم توظيفها الدائم لمادة تحمل إشارات سياسية واجتماعية صريحة . وفى هذا الجانب يمكننا تعريف عرض **طريق ١ و ٩** باعتباره مجموعة من الاستراتيجيات الشكلية التى تهدف إلى الكشف عن عملية القراءة وتكوين المعنى عن طريق عرقلتها بصورة متعمدة . والعرض فى هذا يجازف بنفسه ويتعرض لخطر الخلط بين المنظور السياسى الراديكالى والمنظور الرجعى ، ومن ثم يصبح عرضًا مقلقًا وعرضه للإتهام بالتواطؤ مع المادة الرجعية التى يتضمنها .

وينطبق هذا أيضًا - ربما بصورة أكثر حدة - على عروض "كارين فينلى" (Karen Finley) التى انقسمت ردود أفعال الجمهور والنقاد إزاءها انقسامًا حاداً بسبب توظيفها لقواميس السباب والإباحية الجنسية والتشويه . فمنذ تقديمها عرض **حالة الرغبة الدائمة** (Constont state of Desire) على وجه أخص (عام ١٩٨٦) أصبحت أعمال "فينلى" تُفسر على وجهين : فيرى فيها البعض استسلامًا للعنف الذكورى والتشيؤ الأنثوى (أى النظرة الذكورية للمرأة كشىء ومفعول به) ، بينما يرى فيها البعض الآخر انتهاكًا وتحديًا للنظرة التقليدية إلى الفروق بين الجنسين[٣١] . وقد تعرض عرض **حالة الرغبة الدائمة** لهجوم واسع وعنيف فأدانه الكثيرون - رغم اعتراف البعض "بالنوايا النسوية" "لفينلى" ، واتُّهم بأنه يستغل الذوق الشعبى الذى تجذبه الإباحية ، ويستخدم إشارات ملغزة إلى النظرية النسوية تستعصى على فهم "المتفرج العادى"[٣٢] .

ويجسد عرض **حالة الرغبة الدائمة** أسلوب البتر والتكسير الذى يميز عروض

"فينلى" كلها ، فهو يتكون من سلسلة من المونولوجات تقطعها بين الحين والآخر حوارات مرتجلة مع الجمهور . وفى النص المنشور للعرض (٣٣) تقسم فينلى العمل إلى خمسة أقسام هى: "خنق الطيور الصغيرة" ، "يدخل المقاول" ، "قصتان" ، "الفطرة السليمة" ، و"الأب داخل كل منا" . وكما هو الحال فى معظم أعمال فينلى يمتزج فى هذه القصص الوصف المؤلم للانتهاك الجنسى ، بالحزن اليائس أو الغاضب على مصير مرضى الإيدز . وأثناء ذلك يتطرق العرض إلى قضايا التمييز العنصرى وانتهاك حقوق الأقليات والفئات المهمشة وتجاهل المجتمع لمعاناة المدمنين ومن بلا مأوى . وفى أحد أعمالها التالية ، وكان مونولوجًا يحمل عنوان **إننا نحتفظ بضحايانا في حالة استعداد دائم** (١٩٩٠) تطفو هذه القضايا السياسية إلى السطح بصورة واضحة فى إطار تناول تيمة الانتهاك الجنسى ، ويطرح العرض اضطهاد المجتمع لمرضى الإيدز والفنانين أنفسهم جنبًا إلى جنب مع صور لمعسكرات الموت النازية .

ولاتعنى "فينلى" فى عروضها بتقديم نقد متسق وواضح يشرح آليات عمليات التهميش والإخضاع والانتهاك التى يرتكبها المجتمع ضد بعض الفئات والأقليات وضد المرأة ، بل تتوجه فى عروضها مباشرة وبقوة إلى عواطف المتفرج ومشاعره ولكن دون أن تصل به إلى مرحلة التطهير . وتثير الصور الإباحية واللغة الخارجة التى تستخدمها "فينلى" فى هذه العروض عدداً من التساؤلات فهى تضع علاقة الجمهور بالمادة المعروضة موضع التساؤل والتشكك من ناحية ، كما تثير التساؤل حول مدى تورط العرض فى عمليات التشيىء والانتهاك التى يدينها .

إن عرض **حالة الرغبة الدائمة** يبدأ بامرأة تتذكر أحلامها فترى نفسها فى أحدها تقتل صغار الطيور وسرعان ما تسلمها هذه الصورة إلى صورة أخرى ترى نفسها فيها داخل قفص تحرسه عائلتها . ثم يتحول الحلم فترى نفسها وهى تسقط من ارتفاع شاهق وتصرخ دون أن تستطيع إصدار أى صوت ، ويلى ذلك حلم تتعرض فيه للضرب والتعذيب . ونعلم منها أن الأطباء يهتمون بأحلام الضرب والتعذيب بصورة خاصة : "وهم نفس الأطباء الذين خدروها أثناء الولادة ... الذين وصفوها بأنها حيوانة حين اختارت لأطفالها الرضاعة الطبيعية ... والذين أجروا لها فى كل ولادة جراحة لتوسيع

فتحة الرحم بحيث لم تعد تشعر بأى أحاسيس جنسية أثناء عملية الولادة أو بعدها"[٣٤] .

لكن المونولوج لا يلبث أن يتحول سريعًا من اتهام للآخرين إلى لوم للذات . ثم تتحول صيغة المونولوج من الحديث بضمير الغائب فى الزمن الماضى إلى ضمير المتكلم فى الزمن المضارع ، فتعبر المرأة عن أساها لموت نجوم التلفزيون المحبوبين وانتحار والدهاوتحكى عن عملية إجهاض وعن اغتصاب والدها لها . وتخبرنا فينلى على لسان بطلتها أن الأب انتحر "لأنه لم يعد يجدنى جذابة" ، وتنهى حديثها قائلة : "إننى كما ترون أفضل الحديث عن الخوف من الحياة لا عن الخوف من الموت" [٣٥] .

عند هذا يتحول النص عن مساره مرة أخرى . وفى العرض تخلع فينلى ملابسها وتكسر بعض البيض داخل كيس من البلاستيك ثم تستخدم لعبة طفل طرية لتغطية جسدها بالبيض السائل ، وأخيراً تنثر على جسدها قصاصات دقيقة من الورق الملون اللامع ، مما ينثر فى الأعراس والحفلات ، ثم تلف حوله شرائط عريضة من الورق مغطاة بشراشيب ورقية ملونة" [٣٦] . وحين تنتهى من هذا يبدأ المونولوج الثانى الذى يحمل عنوان "يدخل المقاول" ويبدأ هذا المونولوج بهجوم لاذع على مستهلكى الفن من التجار والأثرياء ورجال الأعمال الأغبياء ، وينتهى بوصف حى ومفصل لعملية إخصاء لهؤلاء التجار الذين "لايلاحظون غياب خواصيهم لأنهم منهمكون فى ممارسة الجنس معى بكل الأشياء الأخرى التى فى حوزتهم" [٣٧] * . وتنهى فينلى" انتقامها العذب الممتع " منهم بأن تغلى خواصيهم ثم تغطيها بروث الحيوانات وتبيعها فى عيد الفصح كبيض من الشكولاته لمحلات الحلويات الفاخرة" [٣٨] .

ويتحول مسار العرض مرة أخرى فى القسم الثالث المسمى "قصتان" والذى يسرد

* فى هذه العبارة تشير "فينلى" إلى "الخصية" وممارسة الجنس بالكلمات الدارجة التى تدخل فى قاموس الإباحية . المترجمة .

علينا قصة امرأة تتعرض للأذى والانتهاك على يد زوجها ويضع هذه القصة جنبًا إلى جنب مع قصة اعتداء جنسى تتعرض له امرأة على أيدى مجموعة من اللصوص يقتحمون منزلها ويغتصبونها "تحت تهديد السلاح وأمام أطفالها وحيواناتها الأليفة" (٣٩) . بعدذلك يتحول السرد مرة أخرى إلى الحديث بضمير المتكلم فتتقمص فينلى شخصية إبن يحدثنا عن حزنه واستيائه إزاء رفض أبيه له وتخليه عنه وهو على وشك الرحيل للمشاركة فى حرب فيتنام . ويشن الجزء الثالث المعنون "الفطرة السليمة" (وربما كانت العبارة العامية "شيء بالعقل" أقرب إلى العنوان الإنجليزى) هجومًا ضاريًا على العالم النفسى الشهير "سيجموند فرويد" ، لايلبث أن يتطور إلى حديث سياسى صريح يتناول عمليات الإقصاء والتجاهل والتهميش التى تتعرض لها المرأة والأثر المدمر الذى يترتب على ابتلاعها وامتصاصها لهذه العمليات . وينتهى الجزء بقلب آراء "فرويد" رأسًا على عقب وذلك حين تطرح "فينلى" فكرة غيرة الرجل الفطرية من المرأة فى مقابل فكرة "فرويد" عن غيرة الأنثى من الذكر لتملكه عضو الذكورة ، وترصد بداية هذه الغيرة من المرأة فى اكتشاف الرجل أن المرأة "قادرة على الوصول إلى ذروة الانتشاء الجنسى مرات عديدة" (٤٠) . وتتعمد "فينلى" إغاظة المشاهدين من الرجال فتخاطبهم قائلة : "أعلم أن بينكم من يود أن يؤكد لنا قدرة الرجل على ممارسة الجنس أكثر من مرة فى الليلة الواحدة . لكننى كامرأة لا أحتاج لإعادة شحن . ومن ثم ربما كان من الأجدى أن نتحدث عن غيرة الرجل من المرأة لامتلاكها رحمًا لا عن غيرة المرأة من الرجل لامتلاكه عضو الذكورة" (٤١) .

وينقسم المونولوج الأخير المعنون "الأب داخل كل منا" إلى عدة أجزاء . وفيه تتناول "فينلى" الموضوعات والهموم التى تمتد فى العرض بطوله وسبق طرحها ولكن بشكل أكثر تفصيلاً وتركيزاً وتعقيداً عما سبق . فالجزء الأول - بعنوان "التجربة الجنسية الأولى فى حياتى" يقدم فى صورة محاكاة ساخرة عنيفة تعريف "فرويد" للمرأة كإنسان ينقصه العضو الذكورى وتركيزه فى تفسير الرغبات والدوافع النفسية على علاقة الابن بالأب وما يسمى بعقدة أوديب . ويبدأ هذا الجزء بوصف "فينلى" لعملية الولادة

باعتبارها تجربة جنسية ، ويتبع ذلك مشهد تلعب فيه فينلى دور الذكر "الذى يمارس الجنس مع الأم"ويستخدم المولود كبديل لعضوه الذكورى حتى يتمكن من انتهاك أمه انتقاماً من إهمالها له . ويلى ذلك جزء بعنوان "الثلاجة" يعود بنا إلى موضوع الانتهاك الجنسى ويقدم لنا وصفًا مؤلمًا لاعتداء جنسى وحشى تتعرض له طفلة صغيرة على يد أبيها داخل ثلاجة [٤٢] . بعد ذلك يتحول القسم المسمى "الأب داخل كل منا" إلى موضوع مرض الإيدز صراحة وذلك حين تعاود "فينلى" تجسيد دور الإبن الذى يتخلى أبوه عنه لميوله الجنسية المثلية كما يتخلى عنه فى موته . ثم يقدم المونولوج صوراً للانتهاك والعنف الجنسى يتخللها وصف لمعاناة المدمنين والمتشردين الذين يتخلى المجتمع عنهم ويتركهم فريسة للشوارع ، وأخيراً تتقمص "فينلى" دور شاب ناجح وطموح من الطبقة المتوسطة الثرية البيضاء ، يبحث عن "تجربة دينية" ، لكنه لايجد حوله سوى أصدقاء يحتضرون و"شعور الرجل الأبيض بالذنب " إزاء استغلاله للآخرين وامتيازاته العديدة . ورغم أن النغمة فى هذا الجزء الأخير تصبح أكثر هدوءاً ورقة إلا أن تجسيد "فينلى" لهذه الشخصية بأسلوب المحاكاة الساخرة لا يقل مرارة عن المشاهد السابقة .

ومثل عرض طريق ١ و ٩ يتشكل عوض حالة الرغبة الدائمة من خلال توظيف المنظور المتعدد والمتغير بينما تظل علاقة "فينلى" بالمادة التى تقدمها علاقة ملتبسة ، يمكن تفسيرها على أكثر من وجه . فاستخدام "فينلى" للصور واللغة الجنسية الإباحية الهابطة وكذلك الصورة التى تقدم بها نفسها فى العرض يضفى على أعمالها طابع الأعمال التى تستغل العنف الجنسى والانتهاك لدغدغة الحواس ، وتصور المرأة كجسد أو كشىء لترويج نفسها . ومن المفارقات الساخرة أن تُتهم عروض "فينلى" ، رغم ما تحتشد به من هجوم منطوق على من يمارسون العنف ، بأنها عروض تفصح فى أسلوبها وشكلها عن استسلامها لتيار العنف والانتهاك الذى تهاجمه على المستوى اللغوى بمرارة. بل إنه يمكن القول بأن مثل هذا الأسلوب لا يمكن أن يحقق الهدف السياسى للعروض ، وذلك لأن استخدام الصور الذكورية المهينة للمرأة ، ومفردات العنف الذكورى ، يتوجه بطبيعته إلى جمهور الرجال بالدرجة الأولى ، ومن ثم يرتبط فى

عملية الاستقبال بالفرضيات الذكورية التى تنتج مثل هذه الصور والمفردات وتغذيها . وترى الناقدة "جيل دولان" (Jill Dolan) أن عروض "فينلى" رغم قوة تأثيرها تظل عروضًا محدودة الأثر ، تهزم نفسها من الداخل وتنفى الغرض منها ، وتقول :

لا توجد إمكانية كبيرة للتغيير الجذري في أعمال فينلي لأنها ... مازالت أسيره منظومة الصور التي تشير إليها وتنتقدها . ورغم أنها تواجه وتتحدي جمهور الرجال إلا أنها تحقق أهدافها عن طريق إهانة جسدها علي المسرح ، وإخضاعه للصور النمطية السائدة للمرأة التي مازالت فعالة ومؤثرة من وجهة النظر الذكورية [٤٣] .

ولكن يمكننا أيضا أن نقول إن أسلوب "فينلى" المتطرف والمدهش فى توظيف الصور والمفردات الذكورية ، بالإضافة إلى الطبيعة المتحولة والمتشظّية لمونولوجاتها ، من شأنهما مقاومة مثل هذه الأنماط السائدة . إن "فينلى" لا تقدم نفسها فى عروضها "كشىء" سلبى ، بل تدمج هذه الصور والمفردات الذكورية النمطية فى عروضها بطريقة تحولها - أي "فينلى" - إلى كيان إيجابى فاعل من خلالها . فهى حين تعيد تمثيل العنف الذى تمارسه الذات الذكورية على المرأة فإنها فى هذا تتحدى كامرأة عملية تمثيل المرأة كشىء ، وتستولى عنوة على اللغة التى تصورها كضحية سلبية وبعد ذلك تقذفها مرة أخرى فى وجوه الرجال . أضف إلى ذلك تحويلها الدائم لمسار العرض وهوية الشخصيات التى تقدمها فهى تقدم مجموعةمتنوعة من الشخصيات الذكورية والأنثوية وتنتقل من شخصية إلى أخرى فجأة دون تمهيد ، وتتقمص أقنعة المعتدى والضحية والبطلة على التوالى . وهى فى كل هذا تقاوم صراحة مفهوم المتفرج عن "الشخصية" الدرامية كقوة تنتظم العناصر المختلفة وتوحدها ، كما تقاوم أيضًا ، وبصورة خاصة ، أن ينظر الجمهور إليها باعتبارها عنصراً محوريًا ينتظم التجارب التى تسردها .

وفى العرض المسرحى للنص تتضح التوترات بين هذين القطبين أو وجهتى النظر إلى "فينلى" بصورة أكبر ، إذ يتم التحول من شخصية إلى أخرى ، ويدور الصدام بين النصوص المختلفة ، داخل إطار من التبادلات الارتجالية الكاشفة مع الجمهور [٤٤] .

ويحقق هذا التجاوب أثراً مزدوجًا فهو يضع الجمهور فى علاقة متوترة مع الطبيعة العدوانية - بل والبذيئة أحيانًا - للمونولوجات ، بينما يظهر الطبيعة المصنوعة للعرض وعملية إنشائه "كفعل" مسرحى . وقد وصفت "فينلى" هذا التوتر إبان قيامها بتقديم عرض حالة الرغبة الدائمة وفرقت فى أعمالها بين المادة التى تنتمى إلى " المسرح التجريبى " - وهى مادة تم تثبيتها وأصبحت قابلة للإعادة ، وبين "إجراءات العرض" التى يمكن الاستعداد لها لكن لا يمكن التدرب عليها [٤٥] .

ولأن أعمال "فينلى" تتحرك بين هذين القطبين (المادة الثابتة وإجراءات العرض) فإنها تتحدى المعايير المسرحية والدرامية التقليدية . وربما كان من الأنسب أن ننظر إلى عروضها كعروض تهتم بعملية الأداء نفسها من لحظة إلى أخرى أكثر مما تهتم بالتحقيق النهائى لنص من النصوص . فحين اتهم النقاد "فينلى" مرة بأنها قدمت عرضًا "رديئًا" ولم يكن أداؤها كما ينبغى استجابت قائلة بأن تعرية الصعوبات التى تكتنف الأداء المسرحى فى هذه الحالة يصبح جزءاً من موضوع العرض ، وأضافت :

> ولهذا السبب اعتقدت أن تلك الليلة كانت أفضل ليلة في العرض إذ رآني الناس على طبيعتي . لقد بينت لهم أن الأداء المسرحي عمل صعب للغاية . وأعتقد أن من واجبي كمؤدية مسرحية أن أكون صادقة تمامًا مع الجمهور وأن أبين لهم معاناتي" [٤٦] .

ومثل هذه القراءة للعرض تتحول من التركيز على المادة التى تستخدمها "فينلى" إلى الاهتمام بالإطار الذى تُطرح فيه هذه المادة وبالاستراتيجيات الشكلية التى تُستخدم فى تناولها . ومن هذا المنظور يمكننا أن نضع عروض "فينلى" وعروض فريق "ووستر" جنبًا إلى جنب (رغم الاختلافات الواضحة بينها) فى مقابل الأعمال المسرحية التى وظفت السرد فى إطار الأشكال المسرحية التقليدية . فعروض "فينلى" وفريق "ووستر" تتناول السرد كشكل تترتب عليه نتائج شكلية مؤكدة ، ويفجر العديد من التساؤلات والشكوك حول نفسه من خلال عملية إزاحته ومخاطبة موقعه وأثره فى إطار عملية تفاوض وحوار نشطة حول الهوية والمعنى .

* مقاومة السرد :

كان آخر أعمال "إيفون رينر" المسرحية عرضًا يستخدم وسائط اتصال متعددة ، ويستغرق ساعتين ، وقدمته تحت عنوان **قصة امرأة التي ...** في مارس ١٩٧٣ ، وفي هذا العرض اتجهت "رينر" بصورة متزايدة إلى التعامل صراحة مع التقاليد المسرحية كما فعلت في العملين اللذين قدمتهما في العام السابق(١٩٧٢) وكانا عرضًا مسرحيًا بعنوان **أحلام الجراند يونيون** ("وجراند يونيون" هو اسم الفرقة التي عملت معها) وفيلمًا بعنوان **سير المؤدين** . وقد كان هذا التوجه نحو توظيف التقاليد المسرحية ملمحًا رئيسيًا في تطور إبداعها سواء في عروضها المسرحية أو أعمالها السينمائية التي أصبحت مجال إبداعها الوحيد فيما بعد . لكن استخدام "رينر" للشكل المسرحي التقليدي في عرض **قصة المرأة التي ...** - بالرغم من إشاراتها الواضحة للهيكل السردي و"الشخصية الوهمية" ، والتفاعل بين الشخصيات - اتسم في مجموعه بمحاولة قطع وخلخلة التسلسل والترابط الذي من شأن هذه العناصر أن تحدثه .

وتدور أحداث العرض في مكان لا يميزه سوى أنه مساحة مربعة تعرض في خلفيتها مادة فيلمية وبعض الشرائح ، وأمام هذه الخلفية يقف ثلاثة ممثلين (كانت "رينر" أحدهم حين قدم العرض لأول مرة ، ومعها "شيرلي سوفر" و"جون إردمان") ويحكون للجمهور قصصهم ويتفاعلون مع بعضهم البعض تفاعلات منوعة . فبينما كان كل من "رينر" و"إردمان" يجلسان على مقعدين في الخلفية أو يتفاعلان متحركين في المساحة ، أو جالسين على حشية وضعت على يمين منصة الأداء في المقدمة ، كانت "سوفر" تجلس أمام ميكرفون بالقرب من المشاهدين وكأنها ستؤدي دور الراوي .

ويمثل دخول "سوفر" إلى المكان إشارة تعلن بدء العرض . وما أن تجلس على مقعدها خلف الميكرفون حتى يدوي الرعد ثم نسمع صوت المطر . حينئذ تظهر على الحائط في الخلفية ثلاث شرائح (على التوالي أو في نفس الوقت) تبدو كل منها وكأنها صورة فوتوغرافية لـ "سوفر" وسط عائلتها . وحين تختفي الصور يظهر عنوان كبير يقول "مظاهر داخلية" ، وهو إشارة دخول "إردمان" . يبدأ "إردمان" فور دخوله في

كنس المكان بمكنسة كهربائية وهو يغنى لنفسه بينما تُعرض على الحائط فى الخلفية متتالية من ١٥ نصًا فى إيقاع متقطع . وبين الحين والآخر يتوقف "إدرمان" عن أداء مهمته بصورة فجائية ليقف ساكنًا تمامًا أو ليجلس على مقعد أو على الخشبة .وتشير "ريتر" إلى أن المشهد يشى "بحزن رقيق وبامتداد الوقت" [٤٧] . وتبدو النصوص المعروضة على الحائط الخلفى وكأنها تقدم لنا وصفًا غير مترابط للأفكار التى تدور فى رأس "إردمان" ، لكنها مصاغة بضمير الغائب وتشير إلى سياق خيالى ضمنى ، فتتحدث عن "قناع الشخصية ، الذى يرتديه الممثل وشعوره المتنامى بالضيق ، وتذكر أنه التقى مصادفة قبل العرض بشخص لم يكن قد رآه منذ عام " [٤٨] . ولا تلبث هذه المصادفة أن تُمتص بدورها داخل سياق سردى يحكى أن "إردمان" قد هجرته زوجته أو حبيبته ويصف حادثة اختباء "الشخصية" فى مدخل بيت حتى تتجنب رؤية الزوجة أو الحبيبة مع صاحبها الجديد . وفى نهاية هذه الفقرة من العرض يجلس "إردمان" على مقعد فى الخلفية ويصل النص السردى إلى ختامه وهو ختام يضع السرد نفسه موضع التساؤل فيقول : "إن "الكليشيه" - بمعنى من المعانى - هو فن الوضوح فى أنقى درجاته . فهو يغرينا بإمكانية تطويق الحياة داخل صيغ جميلة ثابتة لا تتغير، وإخفاء طبيعة الخيال الاعتباطية تحت مظهر الضرورة" [٤٩] .

ومع تقدم العرض ، تتداخل أصوات سردية منوعة ويقاطع بعضها البعض دون تمهيد. فبينما تستمر "سوفر" فى الجلوس صامتة أمام "الميكرفون" نسمع صوت "إردمان" على شريط مسجل يحكى عن امرأة فقدت عزيزاً وربما يحكى عن مشاعرها بعد أن هجرها شريك حياتها . ثم تلتقط "سوفر" خيط السرد فتصف مشهداً من علاقة بين شخصين أساسها الشك . أثناء ذلك يؤدى كل من "رينر" و"إردمان" متتالية حركية تتشكل من "السير والوقوف فجأة فى أوضاع ثابتة أمام بعضهما البعض أو أمام الأشياء" [٥٠] . ثم تخفت الإضاءة ويظهر نص على الحائط يصف مشهد إنهاء علاقة تعقبه مصالحة بين الطرفين ، بعدها تقرأ "سوفر" الأربع فقرات الأولى من تسع فقرات ، معلنة عن كل فقرة فى البداية وذاكرة رقمها ، وتحكى عن زيارة امرأة لمبنى "البانثيون" فى روما ثم لإحدى الكتدرائيات بينما تظهر على الحائط الخلفى صور لمدن وحدائق

وأماكن مجهولة الهوية . وعبر شذرات من أحداث وتجارب منوعة تشكل الشرائح المعروضة حواراً عن طريق الصورة ، بينما يُعرض شريط فيلمى يصور شاطئًا على المحيط فوق الشريحة التى تقع على يسار الحائط ، وتبدأ "سوفر" مونولوجًا تحكى فيه بضمير المتكلم فى الزمن المضارع عن تجربة الضياع فى مدينة تضل فيها الطريق وتتعرض أثناءها لمضايقات بشر يودون استغلال موقفها . وأثناء تمثيل كل من "إردمان" و"رينر" لمشهد شجار بالسرعة البطيئة تتعرض الحدود الفاصلة بين خيوط السرد المختلفة وهويات الشخصيات لمزيد من الخلط وذلك حين تخطو "سوفر" إلى داخل ساحة الأداء :

> **وتقف في منتصف مقدمتها وهي تحمل الميكروفون وتقول : هذا هو ما تراه في خيالها . لو كنت مكانها لفعلت هذا بصورة مختلفة . بعد ذلك تصيبها نوبة من الصراخ تقول بعدها : لا أستطيع أداء المشهد كما ينبغي الليلة . وحين يبدأ جون إردمان في إعادة ترتيب المقاعد ، تتجه إليه شيرلي سوفر وتقول : إن عزمها الذي لا يلين .... ثم تتوقف ، وترفع رينر رأسها من فوق بعض الأوراق التي كانت ترتبها وتنهض واقفة وتسعل وتراقب شيرلي سوفر وهي تتمدد فوق الحشية (٥١) .**

وهكذا نجد أن العناصر المكونة للعرض تدعونا بصورة دائمة إلى قراءة نوع من الترابط السردى المتطور لكنها تقاوم فى نفس الوقت أى محاولة فعلية لتكوين قصة واحدة مكتملة أو قصة رئيسية تهيمن على القصص الأخرى . ومن المفارقات الساخرة أن هذا التكسير المتعمد لأى قراءة سردية يتحقق بالدرجة الأولى من خلال محاولة كل صوت سردى أن يفرض هيمنته على الأصوات الأخرى . فالأصوات الفردية فى هذه القطعة ، وكذلك النصوص ، تحاول ابتلاع بعضها البعض ، ويضاعف من تعقيدالأمور أن هوية هذه الأصوات تظل مبهمة مراوغة . فهذه الأصوات لا تحكى عن نفسها بل تحكى دائمًا عن تجارب ومشاعر ووجهة نظر "الآخر" الذى قد تمثله أولا تمثله

"الشخصيات" التى يقدمها الممثلون الثلاثة . ومن ناحية الفكرة قد تبدو هذه المراوغة نوعًا من التهرب من المسئولية أو محاولة لتفهم الإنسان لأفعاله فى ضوء قياسها بأفعال الآخر . أما من ناحية الشكل فهى تعنى فشل الصوت السردى (أو الراوى) فى التعرف على موقعه من السرد ومحاولته الانشغال بإعادة تحديد موقع الآخرين . ومن المفارقات الساخرة أن نجد "سوفر" - التى تمثل صوت الراوى الذى يقف خارج الأحداث - تتحدث عن نفسها مباشرة ، وتقتحم فى هذه المرحلة من العرض الأحداث التى من المفترض أن تحيطها بإطار سردى وتقود المتفرجين خلالها .

وتتردد هذه الدعوة الملتبسة لقراءة العرض باعتباره قصة امرأة أو سرداً لتجاربها فى العلاقة بين السرد وأفعال المؤدين وتفاعلاتهم . فعن المشهد الأول الذى يحتوى على رقصة "إردمان" التى تحمل عنوان "مظاهر داخلية" تقول "رينر" : "كانت الرقصة تتكون من فعل التنظيف وكنس ساحة الأداء . أما الدراما والمعنى السيكولوجى فيصلان إلى المتفرج عبر شرائح تعرض نصوصًا مكتوبة تتناول الحالة النفسية للشخصية ... ومن ثم أصبح الراقص شخصية وهمية ترتبط بالنصوص من خلال التجاور المكانى" [٥٢] - أى أن "إردمان" كان يقدم رقصته بينما تدعونا النصوص المعروضة إلى رؤية الراقص كشخصية وهمية بحكم تجاورها معه فى المكان .لكن طبيعة هذه النصوص التى تعلن عن هدفها المزمع - وهو بناء قصة من خلال استخدام صيغة السرد النمطية التقليدية (أو إكليشيه السرد) - كانت تحتفظ عن وعى بمسافة تفصلها عما يقوم به "إردمان" من أفعال بينما تدعونا فى نفس الوقت إلى تفسير وجوده وأفعاله وفق شروطها كسرد - أى كشخصية وهمية فى قصة . لذلك لايقدم لنا هذا المشهد شخصية درامية أو حدثًا دراميًا ، بل مجموعة من الأفعال والنصوص والصور والتعليقات التى تربطها علاقات غامضة ، مترددة ومتحولة .

وحين تنضم "سوفر" إلى "رينر" و"إردمان" وتشتبك معهما باعتبارهما شخصيات وهمية يحتدم الصراع بين أصوات السرد إذ يحاول كل منها أن يؤكد طبيعته ومكانته . حينئذ تسمع شريطًا مسجلاً بصوت "رينر" الذى يبدو وكأنه قد اغتصب دور الراوى من "سوفر" ، ثم تُعرض لقطات فيلمية "لسوفر" وهى راقدة فى الفراش مما يجعلها جزءاً من

العلاقة بين "رينر" وإردمان" . وأخيراً يشير نص معروض بعنوان "عرضت أمامه رقصتها" إلى بداية إدماج سلسلة من المقتطفات الصريحة من أعمال سابقة فى العرض ، فتقدم رينر رقصة معروفة ثم نرى مجموعة لقطات ثابتة من مشهد القتل فى الحمام من فيلم سايكو للمخرج المعروف "هيتشكوك" ، ويصاحب هذه اللقطات قراءة "الفقرة السابعة" (من الفقرات التسع) وفيها تحكى "سوفر" عن امرأة تشاهد الفيلم وتترك دار العرض بعد أن شعرت بالغثيان . بعد ذلك يحاول كل من "رينر" و"إردمان" الاقتراب من بعضهما البعض فى متتالية حركية تنتهى بسقوط المشهد سقوطًا واضحًامتعمداً فى هوه الكليشيه فى عبارات تقول : " كان أداؤه رائعًا . بعدها بكت ، ثم نامت ، مثل بركة من المياه الدافئة تتمدد فى ضوء الشمس" [٥٣] .

إن اقتحام مثل هذه الإشارات والمقتطفات للعرض يكشف عملية الخلخلة التى تقوم بها الأصوات السردية ، وبينما قد تسهم الصيغ النمطية – أو ما تسميه رينر "بالإكليشيهات" – التى تدمجها فى نصوصها فى دفع "القصة" إلى الأمام وإبراز معانيها ، إلا أنها – فى معرض هذا – تعلن عن حقيقتها كصيغ مستهلكة ومقولبة ، ومن ثم توفر لنا هذه الاقتباسات الصريحة موقعًا يمكّننا من التوصل إلى قراءة للعرض، ومن التشكك فى هذه القراءة ومساءلتها فى نفس الوقت . فالمتتالية المقتبسة من فيلم سايكو – على سبيل المثال – تبدو وكأنها توازى أو تحاكى تجربة المرأة التى يتحدث عنها العرض ، وتدعونا إلى تفسيرها على هذا النحو ، لكن الإطار الذى تُطرح فيه هذه المتتالية يعرقل مثل هذا التفسير ، ويعوق انتظامها مع العناصر الأخرى فى وحدة شكلية أو تيمية ، فهو إطار يؤكد "اختلاف" العناصر المقتبسة عن بعضها البعض، واستقلالها الشكلى والأسلوبى والتاريخى والدلالى .

وترى "رينر" أنه كلما زادت الاقتباسات التى يوظفها العرض كلما ازدادت الحاجة إلى مقاومة أى أثر كلّى موحد يمكن أن ينتج عنها [٥٤] ، لذلك نجد أن توظيفها المتنامى لاستراتيجيات السرد فى أعمالها لا يفضى إلى بلورة قصة واضحة متسقة فى العرض ، بل يحيط القصة المزمعة بهالة من الغموض ، ويضمنها عدداً من الإشارات والعناصر المتناقضة التى تربك تسلسل السرد واتساقه وتعرى هذه الاستراتيجيات .

فحين تتصارع أصوات السرد ، ويحاول كل منها إزاحة الآخر لاحتلال موقع "الراوى" الوحيد ، نكتشف حقيقة أن السرد يعتمد فى استمراره واتساقه على إخراس صوت "الآخر" والحديث نيابة عنه ، وحين تقع أحداث تخرق منطق الأنماط السردية المطروحة تتكشف الحقيقة المصنوعة لهذه الأنماط التى تتقنع بمنطق السببية وردود الأفعال العقلانية. كذلك تستدعى الاقتباسات الصريحة التى تقتحم مسار العرض على المستويين التيمى والشكلى عدداً من القصص "الخارجية" التى تضعها جنبًا إلى جنب مع القصص التى تحكيها الشخصيات داخل العرض .

وتمثل عروض "رينر" الأخيرة نماذجًا لعدد كبير من الأعمال الفنية المنوعة التى سعت - على اختلافها - إلى توظيف السرد بهدف فحص وتعرية طبيعة فعل السرد نفسه ، وما يترتب عليه من نتائج" . إنها أعمال تتبنى صيغة السرد وفرضياتها وتخربها فى الوقت ذاته بحيث تكشف لنا حقيقة فعل السرد كفعل يقوم على هيمنة الصوت الواحد، على قراءة عنصر ضوء الآخر ، والحديث نيابة عن "الآخر" .

وإذا انتقلنا إلى عروض "چون جوناس" (Joan Jonas) نجدها توظف الڤيديو والتلفزيون، إلى جانب الاستخدام المتنامى للأقنعة والسرد والأدوار المرسومة ، فى محاولة لإيجاد صيغة مسرحية خاصة بها بعيداً عن تأثير نظرية الحد الأدنى فى الفن(٥٥). وكان أول عرض استخدمت فيه "جوناس" السرد صراحة هو عرض شجرة العرعر (The Juniper Tree) الذى قدمته عام ١٩٧٦ ، ثم طورت هذا الاستخدام فى عروضها التالية فاستلهمت أدب الخيال العلمى فى عرضين هما رأسًا على عقب وإلى الوراء (Upside Down and Backwards) عام ١٩٧٩ ، والكلاب القمرية المزدوجة (Double Lunar Dogs) عام ١٩٨٠ ، كما وظفت بعض الأساطير الأيسلندية فى عرض أسمته قصة البركان (**Volcano Saga**) عام ١٩٨٩ وإلى جانب هذا يتضح اهتمام "جوناس" بتوظيف تقاليد المسرح والسرد الدرامى أيضًا فى الأعمال التى قامت بتمثيلها مع فريق "ووستر" وكان أولها مدرسة نيات (**Nyatt School**) عام ١٩٧٨، وأحدثها استعد (**Brace Up**) عام ١٩٩٠.

ويبدأ عرض رأساً على عقب وإلى الوراء بتسجيل صوتى "لجوناس" وهى تحكى لنا بطريقتها الخاصة حكايتين من حكايات الأخوين "جريم" الشهيرة وهما حكاية الأمير الضفدعة وحكاية الغلام الذي خرج ليتعلم الخوف . لكن طريقة السرد هنا تمزق ترابط القصتين وتسلسل أحداثهما . فحكاية الأمير الضفدعة تُحكى بتسلسل عكسى ، فتبدأ بالنهاية وتمضى إلى البداية ، كما يخلط الحكى بين القصتين فى "كولاج" بحيث تتناوب فقرات من القصتين فنسمع فقرة من قصة الأمير تليها فقرة من قصة الغلام وهكذا دواليك . واليكم النموذج التالى لتداخل الحكايتين وهو ما يبدأ به العرض :

قال الضفدع لقد امتلأت معدتي وأشعر بالتعب ، فاحمليني إلي فراشك الناعم وسوف نرقد جنبًا إلي جنب . شعرت الفتاة بالخوف من الضفدع الأخضر البارد لكن أباها نظر إليها غاضبًا فالتقطت الضفدع بأطراف أصابعها بعيدًا عن جسدها وحملته إلي غرفتها ووضعته في أحد الأركان . لكنه زحف إليها حين رقدت علي فراشها وهددها بأن يشكوها لوالدها إذا رفضت أن تأخذه إلي الفراش بجوارها .

في الأرض الخاوية الجافة كان يعيش غلام لم يعرف الخوف أبدًا في حياته. لم تكن أحلك الليالي تخيفه ولا ثعابين الصحراء ولا الرياح المتلوبة . وحين أرادوا له أن يعمل ليكسب عيشه قال لهم إنه يرغب أولاً في تعلم الخوف . لم يفهموا ما يقصد . وذات ليلة حاولوا إخافته بينما كان وحده في برج الناقوس القديم المبني من اللبن ، لكنه لم يخف . فقط شعر بالغضب ومن ثم طرده أبوه من البيت وهو يصيح : إن ابنًا من صلبي... (٥٦) .

ورغم تدخُّل "جوناس" فى مسار تسلسل القصتين لا يملك المستمع لنصها الجديد هذا

إلا أن يدرك على الفور نغمته و روحه العامة والأثر الذى يسعى إليه . فإذا كان أسلوب "الكولاج" هنا يخلط مضمون القصتين ، فإن تناوب الفقرات المختلفة وتجاورها يكشف من إحساسنا بتساوقها وتماثلها فى النسق والإيقاع . ويولد هذا التماثل والاختلاف مفارقة ساخرة : فبينما يكشف أسلوب سرد "جوناس" للقصتين طبيعة الشكل الفنى المشترك بينهما يحول هذا الأسلوب نفسه دون إمكانية تحقق أى من القصتين كمنظومة واحدة متكاملة من الأحداث المتسقة .

وبعد قراءة الفقرة الأولى من كل قصة على النحو الذى أوردناه ، تدخل"جوناس" إلى ساحة الأداء . وفى نهاية المتتالية "تجلس وتدير صندوقًا موسيقيًا يعزف لحنًا معروفًا بصورة معكوسة (بادئًا بالنهاية)" [٥٧] . عند هذا يبدأ الجزء الثانى من العرض وفيه تنخرط "جوناس" فى سلسلة من الأفعال تؤديها أمام ثلاث لوحات مرسومة كبيرة تهيمن على منصة التمثيل . وبينما تتحرك الممثلة تدريجيًا من اليسار إلى اليمين ، ومن لوحة إلى أخرى ، مخلفة وراءها سلسلة من الأشياء التى تساقطت منها على الأرض ، يدور شريط صوتى يضع جنبًا إلى جنب فقرات متناثرة من موسيقى "الروك" التى اشتهرت فى الخمسينيات و مقاطع من ألحان معروفة ، وشرائط صوتية لأفلام ، وبرامج تلفزيونية معاصرة . وأثناء ذلك تستخدم "جوناس" المهمات المسرحية لتترجم فكرة "الازدواج" ، التى تمثل السياسة الشكلية الرئيسية فى إنشاء العرض ، إلى مجموعة من الصور المجسدة المتكررة و المستوحاة من عناصر من القصتين . ففى لحظة نراها تضع رأس امرأة فوق عمود خشبى وتقف إلى جوارها ، وفى أخرى نجدها تلعب بهيكل عظمى وتخلع ثيابه ثم ترقص معه ، وبعدها تضع صورة لغلام مرسومة على الزجاج فوق جمجمة الهيكل العظمى . وحين تشرع "جوناس" فى تغطية أرض منصة التمثيل بنسخ مطبوعة لصور فوتوغرافية لمناظر طبيعية ، يطفو السرد المزدوج إلى السطح مرة أخرى فى صورة شريطين صوتيين يدوران فى نفس الوقت ، وتحكى لنا فيهما "جوناس" بصوتها – بضمير المتكلم فى الزمن المضارع – عن مشاهد وانطباعات تتصل بمكانين مختلفين تمامًا ، لكنهما يستدعيان إلى ذهن المستمع المكانين اللذين يردان فى حكاية الأمير وحكاية الغلام : فأحد المكانين غابة والآخر أرض جافة قاحلة .

ويوحى الوصف فى الحالتين - كما تذكر "جوناس" - بأن شيئًا مؤسيًا سوف يحدث ويشى بأن هذا الشىء هو "فقد البراءة"[(٥٨)] .

وأخيراً تبدأ "جوناس" فى السير بظهرها من اليسار إلى اليمين وهى تقرأ مقاطع متداخلة من الحكايتين السابقتين . لكن التداخل هنا يزداد كثافة ويتخذ شكل "كولاج" من الجمل المتناوبة من نص الحكايتين على النحو التالى :

أشعر بالتعب فاحمليني إلي فراشك وسوف نرقد جنبًا إلي جنب . لم تكن أحلك الليالي تخيفه ولاثعابين الصحراء ولا الرياح الملتوية . أما هي فخافت فالتقطته ورمت به إلي الحائط وحين سقط إلي الأرض تحول إلي رجل[(٥٩)] .

ومن الواضح أن أسلوب العرض فى وضع الحكايتين جنبًا إلى جنب ، واستدعاء الصور التى تشتملان عليها ، وإعادة إنتاجها ، إنما يهدف إلى تمزيق الروابط التى تنتظم هذه الصور فى النصين السرديين وتضفى عليها دلالات محددة . لكن محاولة تحطيم قيود السرد هنا والهروب منها لا تتحقق إلا من خلال الإشارة إلى السرد كإطار مرجعى فى البداية ، ومن ثم يصبح العرض تكريسًا لقواعد السرد وشروطه ونفيًا لها فى آن واحد .

وتترتب على هذا الأسلوب المسرحى الذى يوظف صراحة عناصر سردية ليناهض قواعد السرد ووظيفته نتيجة مزدوجة متناقضة ، فالعرض يستقى صوره بوضوح من حكايات معروفة ، ويشير صراحة إلى علاقة هذه الصور بالحكايات الأصلية ، لكنه يقدم هذه الصور فى انفصال عن البنية السردية التى تعتمد عليها فى تحديد دلالتها . ونتيجة لهذا نجد أنفسنا إزاء عرض لا هو بالعرض السردى الذى يقدم قصة متصلة متسقة ، ولا هو بالعرض النفسى الذى يقدم تياراً متدفقًا من الصور الحرة التى لا ترتبط بإطار سردى محدد ، بل عرض يتشكل من عناصر تتنازعها قوتان : قوة الأبنية السردية التى تستدعيها هذه العناصر إلى الأذهان ، وقوة الإيحاءات والتداعيات

والإحالات المنوعة التى تبرز نتيجة لتحرر العناصر من سياقها السردى . وتسهم المقتطفات العديدة من الحكايات التى تدمجها "جوناس" فى عرضها فى تكثيف هذا "اللعب" على السرد ، فهى تقدم للمشاهد إطاراً لتلقى المادة المطروحة لكنها سرعان ما تضع هذا الإطار نفسه موضع التساؤل مما يجعل تفسير هذه المقتطفات أمراً عسيراً . والعرض فى هذا يوظف الإشارة الحرة إلى نصوص الحكايات لإزاحة المنظور المركزى للسرد وتقويضه ، ولعرقلة إغلاق النص واكتمال دلالته بصورة نهائية .

إن كلاً من عرض **قصة المرأة التي** .... "لإيفون رينر" وعرض **رأساً علي عقب وإلي الوراء** "لجون جوناس" يوظف السرد وتقاليده بطريقة تتحدى سلطته المزعومة . ولايقتصر هذا التحدى على مجرد تصوير الصراع والصدام بين نصوص سردية متنافسة توضع جنبًا إلى جنب ، أو على إزاحة النصوص السردية لبعضها البعض على التوالى ، بل يمضى إلى تعرية طبيعة العملية السردية نفسها وكشف الآليات والاستراتيجيات التى تمكنها من تحقيق وحدة أى قصة واحتواء عناصرها فى نظام مغلق محدد الدلالة . ومن المفارقات الساخرة أن هذه النوعية من الأعمال تبين لنا الوظيفة الشكلية للصوت السردى وكذلك أثره الشكلى من خلال توظيف عناصر سردية لعرقلة حركة السرد وسعيه نحو الاكتمال والانغلاق ، ومن خلال طرح أصوات سردية متعددة ومتصارعة وتوزيعها بحيث تعرى **حدث** السرد نفسه (كحركة نحو الوحدة والاكتمال) وتحبطه فى نفس الوقت .

*** هل تعبر ما بعد الحداثة عن موقف سياسي ؟**

فى ضوء التحليل السابق لعرض **طريق ١ و ٩** وعرض **حالة الرغبة الدائمة** يمكننا النظر إلى الصراعات التى يفجرها العملان كامتداد سياسى صريح وحاد لعملية عرقلة وتقويض سعى النص السردى إلى الانغلاق . فعرض **طريق ١ و ٩** - مثل كل الأعمال فريق "ووستر" - لا يكتفى بمعارضة سلطة النصوص التى يستخدمها ، وتقويض التفسيرات الشائعة لها - سواء كانت هذه النصوص مسرحية **مدينتنا** ، أو محاضرة "فاديمان" الشهيرة عنها وتفسيره المعتمد لها ، أو استعراضات "بيجميت ماركام" أو

مسرحية **البوتقة أو الشقيقات الثلاثة** (اللتان تناولهما الفريق فى عروض أخرى) - بل يمضى إلى أبعد من ذلك فيناهض سلطته هو ذاته كنص يحكى من منظور خاص عن نصوص أخرى . وفى العرض تلو العرض نلمس بوضوح مقاومة فرقة "ووستر" لسلطة النصوص أيًا كانت - بما فى ذلك نصوص عروضها ، فهى لا تتورع عن إخضاع بناء ونسيج ومنظور العرض الذى تقدمه لنفس عمليات التحليل والنقد والتعرية التى تمارسها إزاء النصوص الأخرى . وتفصح هذه السياسة الفنية عن موقف سياسى متسق وواضح يعارض هيمنة الصوت السردى الواحد ، والمنظور الواحد ، وسلطة النصوص والتفسيرات المعتمدة .

وفى هذا العرض - كما فى أعمال "رينر" الأخيرة - تُبلور هذه الاستراتيجيات الفنية - على مستوى الشكل - الصراع بين الأصوات السردية المختلفة حول حق السرد ، وكذلك الصراع بين الاحتمالات المختلفة لمسار السرد . فعرض طريق ١ و ٩ يرفض أن يضع مشاهده فى موقع متميز ، ويقاوم عن وعى ، من خلال المفارقات المتعمدة والتحولات الدائمة فى المسار والمنظور ، أى محاولة عفوية لقراءته كنص متسق ، بعيداً عن صراع النصوص ووجهات النظر المختلفة ، بل ويتعمد خلخلة المعانى جميعها بصورة جسيمة حتى يدفع المتفرج إلى الانخراط فى الصراع حول المعنى . ويتضح هذا فى تناول العرض لصورة الزنجى بكل ما تحملها من دلالات متصارعة ، بحيث تصبح هذه الصورة حقل صراع بين أصوات وتفسيرات مختلفة ، وموضوع نزاع دلالى حاد لا يملك المتفرج إلا أن ينخرط فيه سواء شاء أم أبى . وربما كان هذا الجانب من العرض هو أكثر جوانبه إزعاجًا للمتفرج وإقلاقًا له .

ومثل هذا التصوير للصراع حول سلطة السرد والتفسير وتحديد معانى الأشياء لا يستهدف الإفصاح عن آراء سياسية محددة ، بل يسعى إلى تعرية سياسات فرض الصوت الواحد وقمع "الآخر" وإخراسه والحديث نيابة عنه . وفى ضوء هذا يمكننا تفسير موقف العرض المتناقض من مادته ، بل ومن نفسه ، لا باعتباره محاولة للتخلى عن مسئولية تحديد المعنى ، بل كمحاولة لتجسيد "حدث" ميلاد المعنى بكل ما يكتنفه من

صراعات وقلق ومعاناة . ومن ثم لا تصبح قضية تحديد المعنى هى ما تستهدف استراتيجيات فرقة "ووستر" طرحة ومناقشته ، بل يصبح فعل التفسير وإنتاج الدلالة هو شغلها الشاغل .

"فينلى" فى عرضها حالة الرغبة الدائمة موقفًا مماثلاً ، فتوظف التحولات الدائمة من صوت سردى إلى آخر ومن قصة إلى أخرى على المستويين الشكلى والتيمى لتقويض محاولات المشاهد فى تفسير ما يراه تفسيراً واحداً ، ولتزج به داخل الصراع الدائر بين النصوص والصور المختلفة . فإلى جانب تقاطع الأصوات السردية وتعارضها ، تستخدم "فينلي" فى هجومها على "العنف الجنسى" [٦٠] لغة قد تدفع المشاهد إلى تفسير العرض باعتباره متواطئًا مع العنف الذى يسعى لإدانته . لكن أسلوب "فينلى" فى الأداء يلعب دوراً هامًا فى عرقلة مثل هذا التفسير ، فهو أسلوب يعتمد على التقاطع بين التمثيل والخروج من الدور للحديث إلى الجمهور ، وعلى إبراز الأداء التمثيلى كفعل صعب وشاق مما يسهم فى كسر الإيهام ، وإبراز حقيقة الشخصيات كأدوار مصنوعة ، ومن ثم يدفعنا إلى التساؤل حول مصداقية ما ترويه الشخصيات من أحداث عبر مونولوجاتها . إن عرض حالة الرغبة الدائمة لا يكتفى بأن يقدم لنا مجموعة من الأصوات ووجهات النظر المختلفة التى تضع جنبًا إلى جنب قصصًا متصارعة ، أو احتمالات سردية عديدة متنافرة ، بل يبرز لنا أيضًا عملية الأداء المسرحى كحدث آنى وفعل مقصود .

ومثل هذا الانشغال بعملية ميلاد العرض ، و إبراز فعل الأداء أثناء الأداء ، يتضح أيضًا فى عروض فرقة "ووستر" . ففى عرض عقار الهلوسة (L.S.D.) يجمع المشهد النهائى بين تدريبات الباليه ورقصة "الفلامينكو" وذلك حين يتطوع أربعة أعضاء من الفرقة للقيام بالرقص بدلاً من فرقة رقص محترفة كان من المفترض فيما يبدو أن تصل لتقدم هذه الفقرة ولم تفعل . وفى معرض تعليقها على هذا المشهد ركزت "لوكونت" على اللحظة التى يبرز فيها فعل الأداء أثناء الأداء قائلة :

كانت رؤية الممثل وهو يخرج من الصف ليستعد لأداء الرقصة التالية

ومشاهدة هذا التحول وهو يحدث أمام أعيننا أكثر لحظات العرض إثارة وروعة بالنسبة لي . لقد كان الرقص في هذا المشهد يلعب على فكرة التحول هذه ، وتغيير قناع الشخصية ، وهذا هو المعنى الحقيقي للرقص. فنوع الرقصة التي يؤديها الراقص لا يهم بل المهم هو كيف يؤديها [٦١] .

وقد توسلت فرقة "ووستر" إلى إبراز عملية الأداء فى عروضها بوسائل عدة مثل وضع الممثل لقطرات من الجلسرين فى عينيه أمام المتفرجين قبل البكاء فى عرض عقار الهلوسة أو ارتداء الممثلين لنظارات تحجب الرؤية أثناء الأداء فى عرض ١ و ٩ بالإضافة إلى استخدام أساليب أداء متنافرة . ويفضى هذا الإبراز المتعمد لعملية الأداء نفسها فى عروض الفرقة إلى خلخلة العرض المقُدم ، فكأن العرض يحاكى نفسه محاكاة ساخرة .

ومن الواضح أن عروض فرقة "ووستر" و"فينلى" تسعى فى بنائها إلى منع بلورة أى معانى محددة مستقرة إزاءها ، بل وتمضى فى هذا السعى إلى حافة الخطر . لكنها رغم ذلك تحمل دلالة سياسية مؤكدة تتجلى فى مقاومتها لإغلاق النصوص بصورة نهائية لا تسمح بالإضافة أو المراجعة ، وفى تعريتها لطبيعة فعل السرد وإنشاء النصوص ، والنتائج التى تترتب عليه . ولا تتخذ هذه المقاومة صورة التعبير ضمنًا عن معنى أو مضمون خاص أو الإفصاح عن وجهة نظر معينة ، بل تظهر فى شكل تقويض الفرضيات المسلم بها أيًا كانت ، وزعزعة كل ما قد يبدو للجمهور مألوفًا ومعروفًا من قبل . والعرض المسرحى حين يتحقق وفق هذا الأسلوب الذى يحيله إلى سلسلة من أفعال التدخل والتقويض والخلخلة ، فإنه يقاوم أيضًا محاولة فصل "معانيه" أو قيمته السياسية عن سياقاتها المباشرة . ويحمل مفهوم "لوكونت" عن التأثير السياسى لأعمال فرقة "ووستر" التى تقودها أصداء من هذه الفكرة ، فقد قالت فى معرض التعليق على اهتمامها بمسرحية البوتقة (لآرثر ميللر) التى وظفتها فى عرض عقار الهلوسة :

لقد أحسست أن باستطاعتنا تقديم هذه المسرحية أفضل من أية فرقة

أخري علي وجه الأرض وذلك لأننا ندرك المسافة التي تفصلنا عنها بصورة خاصة . إنها مسرحية سياسية تنتمي إلي زمن آخر بعيد وتستمد قوتها من الموقف الذي كتبت فيه لا من علاقاتها الداخلية . إن أعمالنا كثيراً ما تبدأ علي هذا النحو (٦٢) .

ومن الواضح أن مثل هذا الوصف للقيمة السياسية لبعض أنواع الاستراتيجيات الشكلية لا يقتصر على أعمال الفنانين الذين ذكرتهم . واتساقًا مع هذا ، وكما أكد "ليوتارد" ، فإننا لا نستطيع أن نقصر مفهوم الأعمال السياسية على تلك الأعمال التى تطرح صراحة موضوعات وصوراً سياسية واجتماعية . ولما كانت عروض "فينلى" وفرقة "ووستر" تحاول تقويض "المعانى" السائدة ، وتنجح فى معرض هذا فى خلخلة التقسيمات الهرمية التراتبية والفرضيات التى من شأنها أن تُعَرِّف وتُثَبِّت الحدود الشكلية والتيمية لهذه العروض ، فإنها فى هذا الجانب من نشاطها تشبه أعمال "كابرو" و "جورج برشت" و فرقة "جادسون" للمسرح الراقص ، بل ونجد فى استراتيجياتها الفنية أصداءً من هجومهم على ثبات العمل الفنى واستقرار دلالته . فرغم أن أعمال "كابرو" و"برشت" وفرقة "جادسون" لم تلجأ على مستوى الشكل إلى استراتيجية اقتباس "النصوص" لتقويض سلطتها ، فإنها كانت تتدخل فى مسار قراءة العرض ، وتلعب على رغبة المشاهد فى "اكتمال النص" وإغلاقه ، وتراوغها . ورغم أنها لم تحاول توظيف السرد إلا أنها عمدت إلى إثارة حيرة المتفرج إزاء معنى ومرتبة ما يراه فى العرض وتحدت من خلال ذلك سلطة "العمل الفنى" كنص وأثارت حولها الشكوك . ويمكننا أن نضع مثل هذه العروض جنبًا إلى جنب مع مفهوم "ليوتارد" عن دلالة انتهاك الحدود الجمالية والمُضىّ فى مقاومة "وهم" الاكتمال الشامل ، وهى المقاومة التى يدعو إليها . لقد قال "ليوتارد" إن "الثمن الذى ندفعه مقابل هذا الوهم هو الرعب" ، وخلص إلى أن :

القرنين التاسع عشر والعشرين قد منحانا من هذا النوع من الرعب ما يكفينا ويزيد عن طاقتنا . لقد دفعنا ثمن حنيننا إلي الكل والواحد،

وكان ثمنًا باهظًا بما يكفي ... والآن دعونا نعلن الحرب على الوحدة الكلية [٦٣] .

وأخيراً فإننى أتمنى أن تدفعنا الأفكار التى طرحتها فى الجزء الأخير من هذا الفصل إلى إعادة تأمل الأعمال التى ناقشها هذا الكتاب والتى رغم ابتعادها بدرجة أو بأخرى عن "المضامين" السياسية والاجتماعية تحاول أن تعرقل السعى التلقائى إلى إغلاق النصوص . ولعلى فى هذه الرغبة أقاوم بدورى إغلاق "نص" هذا الكتاب .

الخاتمة

مابعد الحداثية والفنون الأدائية

إن مصطلح ما بعد الحداثة كما يطرحه هذا الكتاب لا يصف خاصية ترتبط بشكل معين أو لغة معينة . وإذا اتفقنا على أن مابعد الحداثة فى مجال الفن تتحقق فى صورة "حدث" قلق ، غير مستقر ، يتولد من عملية مساءلة حادة وعنيفة ، تلقى بظلال الشك على كل شيء ، بما فى ذلك نفسها ، تصبح إحدى خصائص ما بعد الحداثة هى مقاومة أى تحديد بسيط لوسائلها وأشكالها . وسواء اعتبرنا ما بعد الحداثة سعيًا لتقويض "الأساس" و "المؤسسة" أو سعيًا نحو إيجاد أساس جديد أو قاعدة مختلفة ، يصبح من الأجدى لنا أن ننظر إليها باعتبارها أثرا ينتج عن استراتيجيات خاصة تنشط كاستجابة لعدد من التوقعات المعينة . فأى محاولة لحصر وتحديد وسائل ما بعد الحداثة أولاستخلاص أشكالها المحددة أو السائدة إنما تعنى إغفال الطبيعة القلقة ، غير المستقرة ، التى تميز ما بعد الحداثة فى رأى البعض ، ومن ثم ، وضمنًا ، العودة بما بعد الحداثة إلى الوراء وإلى أصولها فى الحداثة . وعلى هذا يصبح من المنطقى أن نتخلى عن محاولة وصف "مابعد الحداثية" ، ونوجه اهتمامنا إلى رصد وتتبع تجلياتها وممارساتها العديدة المنوعة، وأن نُسَلِّمَ بوجود أنواع من ما بعد الحداثية ، وبوجود وسائل متعددة بإمكانها الكشف عن أنواع معينة من الأحداث التى تحمل احتمالات متعددة للتحقق .

وهذه النظرة إلى ما بعد الحداثية باعتبارها مجموعة من التجليات والممارسات العديدة المنوعة هى أنسب مدخل لتناول تلك الأنواع من العروض والأنشطة الفنية المنوعة التى تفسد وتقوض التقسيمات والتصنيفات الفنية التقليدية ، أو التى تستدعى الأنماط السائدة فى رؤية وقراءة وفهم الأعمال الفنية ثم تعارضها وتقاوم سلطتها . ولهذه الأسباب يمكن استخدام المناظرة الدائرة حول مابعد الحداثية كإطار من الأفكار التى نستطيع من خلالها سبر أغوار واختبار ذلك التوجه الفنى العام نحو فن المسرح ، وهو توجه ينبع من منهج فى الحساسية والممارسة يقوم على تداخل المعارف

والفنون والعلوم . أضف إلى ذلك أن تعريف العمل الفنى مابعد الحداثى بأنه "حدث ما بعد حداثى" يسمح لنا باستكشاف الروابط والعلاقات بين أنواع عديدة من الأعمال التى تختلف عن بعضها البعض بصورة واضحة لكنها تلتقى فى محاولتها جميعًا إبراز الظروف المتقلبة ، والاتفاقيات القلقة المؤقتة بين الفنان والجمهور ، وهى الظروف والاتفاقيات التى يعتمد عليها العمل الفنى فى تحقيق وجوده ومعانيه .

لكن هذا التوجه إلى الكشف عن حلقات الوصل بين عدد من الأشكال والممارسات والأفكار المختلفة لا يعنى أن هذه الدراسة تحاول أن ترصد الروابط والصلات بين "مابعد الحداثية" و"الفنون الأدائية" بصورة عامة وموضوعية تمامًا ، فمفهوم "مابعد الحداثة" كما يرد فى هذا الكتاب مفهوم محدد و"مقيد" بصورة واضحة لخدمة أهداف الدراسة وتوجهها . ويترتب على هذا منطقيًا أن أى مشروع يسعى إلى إنتاج حالات القلق والتذبذب والحيرة التى ترتبط بممارسات "مابعد الحداثة" لابد وأن يحمل داخله أيضًا دعوة إلى مساءلة واستجواب شروطه وحدوده هو ذاته . وعلى هذا يستطيع أى قارىء لهذه الدراسة أن يعترض على إغفالها لبعض الأعمال الهامة ، وأن يرى فى هذا الإغفال محاولة لفرض نظرة مهيمنة ، وسعيًا ضمنيًا مستقرًا إلى تحديد أشكال وأفكار ووسائل مابعد الحداثة . لكن ما يرد فى هذه الدراسة بخصوص فنون الأداء - حتى وإن لم تتناولها الدراسة بالتفصيل - قد يُمكّن القارىء من الاستفادة من توجهها نحو التصنيف مع معارضته فى نفس الوقت . فمثلاً قد يرى القارىء أن عرض "لورى أندرسن" (Laurie Anderson) المسمى الولايات المتحدة (١٩٨٣) لا يمكن قراءته كعرض يقوم على تدمير النسق السردى - كما يحدث فى عروض فرقة "ووستر" - أو كعرض يهاجم فاعلية العلامة كعروض "ريتشارد فورمان" ، ويخلص إلى أن العرض لا يستجيب للوصف والتحليل وفقًا لأى من النموذجين . ورغم ذلك يستطيع القارىء أيضًا أن يتأمل سياسة "أندرسن" فى توظيف الصور الشعبية الشائعة ثم إزاحتها ، وروايتها لعدد من القصص المتناقضة حول هذه الصور ، فى ضوء هذين النموذجين مستفيداً من تمييز الدراسة للفروق بينهما ومعارضًا لها فى نفس الوقت . بل إن القارىء قد يتبين أيضًا ضربًا من التناقض بين خاصية مقاومة التصنيف التى ينهض

عليها مفهوم ما بعد الحداثة في هذه الدراسة ، وبين تمييز الدراسة الضمني للعرض الأدائي المسرحي الطابع باعتباره "صيغة أولية وأساسية لممارسات مابعد الحداثة". فالقول بأن تجليات "مابعد الحداثة" تتحقق في صورة عرقلة وتقويض الخطاب وطرائق التمثيل أو التصوير يتنافى مع أي محاولة للربط بينها وبين أسلوب بعينه أو شكل خاص أو صيغة محددة . وإذا كان "الحدث ما بعد الحداثي" يتحقق في شكل هروب من "معطيات" الواقع وتقويض لها ، إذن فمن العبث أن نحاول تحديد وتعريف أشكاله بصورة نهائية قاطعة ذات جدوى . وفي هذه الحالة لايبقى أمامنا سوى أن نُعرِّف أعمال مابعد الحداثة بأنها ممارسات تتخذ أساليب ووسائل مختلفة ، ويتحقق كل منها "كحدث ما بعد حداثي" لحظة أن يبدأ العمل في معارضة وتقويض الحدود الفنية التي وضعها لنفسه في البداية ، وعرقلة مساره كنص نحو الاكتمال والانغلاق . ومثل هذا التعريف لا يدعي أنه قد توصل إلى كنه أو جوهر مابعد الحداثة ، لكنه يقدم فقط إطاراً أو أساسًا للمناقشة يمكن الاختلاف حوله .

إن استخدام الدراسة لبعض ممارسات مابعد الحداثة كمادة للوصف والتحليل قد لايعني بالضبط تعريف مابعد الحداثة ، وإن كان يعني "حصر" المصطلح عن عمد في نطاق معين وتضييق حدوده . ومثل هذه المحاولة لتحديد مجال معين للمصطلح هي أشبه بنشاط محليّ يعترف ضمنًا بحدوده وقصوره بقدر ما يجاهد لحصر المناظرة حول مابعد الحداثة داخل إطار محدود . إنها محاولة لا تسعى إلى تلخيص مابعد الحداثة في تعريف شامل ، جامع مانع ، ومن ثم امتلاك المصطلح - أي حصره في تعريف معين يصنف الممارسات ويحدد أشكالها ، بل هي محاولة تسعى باستمرار إلى مساءلة فرضياتها وحدودها ومسلماتها . وتتسق هذه الدعوة المستمرة إلى مساءلة الفرضيات والحدود مع مفهوم ما بعد الحداثة كما يتناوله هذا الكتاب أكثر من أي تعريف محدد لملامح وأشكال مابعد الحداثة ، فهي دعوة إلى مقاومة أية محاولات لإعادة مابعد الحداثة إلى الأسس والقواعد التي تسعى إلى تقويضها .

الهوامش

هوامش المقدمة

١- *G.Vattimo , **The End of Modernity** (Oxford. 1988) p.2.*

٢- انظر على سبيل المثال *J.B. Alter, 'A Critical Analysis of Suzanne K. Langer's Dance Theory', **Dance Research Annual** , vol. XVI (1987) pp. 110-19 ; and M. Sheets-Johnstone , 'On the Nature of Theories of Dance' , **CORD Dance Research Annual**. vol. X (1979) pp. 3-29 .*

هوامش الفصل الأول

١- رغم أن ظهور ونمو فن التصميم مابعد الحداثى يمكن رصد بدايته فى أعمال "روبرتو فنتورى" فى بداية الستينات (انظر *R. Venturi, **Complexity and Contradiction in Architecture** (New York, 1966)* . إلا أن "بورتوجيزى" يرى أن فن التصميم الحداثى قد انتهى مع عام ١٩٦٨ . أما" تشارلز جنكس" فيؤكد فى كتابه ***What is Post-modernism ?** 2nd edn (London , 1987)* باستخفاف أن موت الحداثية وظهور مابعد الحداثية قد حدث حين دمرت البناية السكنية المسماه "برويت إيجو" بالديناميت فى مدينة سانت لويس عام ١٩٧٢ .

٢- *P.Portoghesi , **Postmodern : The Architecture of Postindustrial Society** (New York, 1982) p. 11.*

٣- نفسه ص ١٢

٤- نفسه ص ٧ .

٥- نفسه .

٦- U.Conrads , ***Programmes and Manifestos on Twentieth Century Architecture*** *(London , 1970) p. 74.*

٧- C. Jencks , ***Post-modernism : The New Classicism in Art and Architecture*** *(London , 1987) p.330 .*

٨- H.Klotz , ***The History of Postmodern Architecture*** *(London , 1988) p. 421 .*

٩- انظر على وجه الخصوص *C.Jencks.* ***What is Post-modernism?*** *2 nd edn (London, 1987)* ***and Post-modernism : The New Classicism in Art and Architecture*** *(London , 1987) .*

١٠- *Jencks.* ***Post-modernism.*** *p. 268*

١١- نفسه ص ٢٧١ .

١٢- نفسه ص ٢٧٢ .

١٣- نفسه .

١٤- نفسه .

١٥- نفسه ، ص ٣٣٨ .

١٦- نفسه ، ص ٣٤٥ .

١٧- نفسه ، ص ٣٤٠ .

١٨- نفسه ، ص ٣٤٥ .

١٩- Conrads , *Programmes and Manifestos* , p. 95.

٢٠- أنظر *Klotz* , ***History of Postmodern Architecture*** , p. 20.

٢١- *Conrads* , ***Programmes and Manifestos*** , p. 25.

٢٢- *Le Corbusier* , ***Towards a New Architecture*** *(London , 1927) p. 20.*

٢٣- *L. Hutcheon* , ***A Poetics of Postmodernism*** *(London , 1988) p. 3.*

٢٤- نفسه ، ص ٩٢ .

٢٥- نفسه ، ص ١٠٨ .

٢٦- نفسه ، ص ١٠٧ .

٢٧- *J. Kalb , 'Ping Chong : From Lazarus to Anna into Nightlight'* , ***Theater*** , *vol. XIV, no. 2 (1983) pp. 68-75, esp. p. 68.*

٢٨- *N. Carrol. 'A Select View of Earthlings : Ping Chong',*

Drama Review, vol. XXVII, no. 1 (1983) pp. 72-81.

٢٩- انظر على سبيل المثال H. Papaport, '"Can You Say Hello?": Laurie Anderson's United States', ***Theatre Journal***, vol. XXXVIII, no. 3 (1986) pp. 339-54.

٣٠- انظر على سبيل المثال W.W. Demastes, 'Spalding Gray's Swimming to Cambodia and the Evolution of an Ironic Presence', **Theatre Journal**, vol. XXXXI, no. 1 (1989) pp. 75-94.

٣١- انظر *N. Kaye, 'Richard Schechner : Theory and Practice of the Indeterminate Theatre',* ***New Theatre Quarterly***, *vol. V, no. 20 (1989) pp. 348-60.*

٣٢- *Hutcheon ,* ***Poetics of Postmodernism*** *, p. 11.*

٣٣- *J. Derrida, of Grammatology (London, 1976) p. 7.*

٣٤- انظر *Derrida ,* ***Of Grammatology*** *, pp. 27-73.*

٣٥- انظر على سبيل المثال *H. Foster , 'Wild Signs : the Breakup of the Sign in '70s Art', in J. Tagg (ed.),* ***The Cultural Politics of Postmodernism*** *(New York, 1989).*

٣٦- *J. Baudrillard ,* ***The Ecstasy of Communication*** *(New York, 1987) p. 11.*

٣٧- *J.F. Lyotard ,* ***The Postmodern Condition : A Report***

*on **Knowledge** (Manchester. 1984) p. xxvii.*

٣٨- نفسه ، ص xxiv .

٣٩- *B. Readings. **Introducing Lyotard : Art and Politics** (London. 1991) p. 69.*

٤٠- نفسه ، ص ٧٩ .

٤١- انظر *O. Paz. **Children of the Mire** (Harvard. Mass .. 1974), Ch. 1 : 'A Tradition Against Itself'.*

٤٢- *Lyotard. **Postmodern Condition**. p. 79.*

٤٣- *Readings. **Introducing Lyotard**. p. 74.*

٤٤- *Baudrillard . **Ecstasy of Communication**. p. 11.*

٤٥- انظر / *T. Dochertty.. **After Theory : Post-modernism Post-Marxism** (London . 1990).*

٤٦- *U. Eco. **Reflections on 'The Name of the Rose"** (London. 1985) p.67.*

٤٧- *S. Lash. **Socioiogy of Postmodernism** (London. 1990) p. 157.*

٤٨- نفسه ، ص ١٧٣ .

٤٩- انظر M.Fried. 'Art and Objecthood', in G. Battcock (ed.), ***Minimal Art: A Critical Anthology*** (New York, 1986).

هوامش الفصل الثاني :

١- انظر مثلا *S. Banes, **Democracy's Body : Judson Dance Theater**. 1962-1964 (Ann Arbor, Mich., 1983); and R.Goldberg, **Performance Art** (London, 1988) pp. 141-3.*

٢- *C.Greenberg, '"American-type" Painting'. in C.Greenberg, **Art and Culture : Critical Essays** (Boston, Mass., 1965) p. 210.*

٣- *C.Greenberg, 'After Abstract Expressionism'. **Art International**, vol, VI, no, 8 (1962) pp. 26-30, esp. p. 30.*

٤- *Greenberg, '"American-type" Painting'. p. 209.*

٥- نفسه ، ص ٢١٠ .

٦- *C.Greenberg, 'After Abstract Expressionism'. **Art International**, vol, VI, no, 8 (1962) pp. 26-30, esp. p. 30.*

٧- *C.Greenberg, 'Modernist Painting', **Art and Literature**, vol. 4 (1965) pp. 193-201, esp. p. 194.*

٨- نفسه ، ص ١٩٣ .

٩- نفسه ، ص ١٩٥ .

١٠- C.Greenberg, *"Avant-garde and Kitsch', in Greenberg ,* ***Art and Culture*** *, pp. 5-6 .*

١١- *Greenberg, 'Modernist Painting', p. 200 .*

١٢- *V. Acconci,* ***Recorded documentation by Vito Acconci of the exhibition and commission for San Diego State University****, April-May 1982 (audio cassette) (San Diego, Cal., 1982) .*

١٣- *M.Fried, 'Art and Objecthood' , in G.Battcock (ed.),* ***Minimal Art : A Critical Anthology*** *(New York, 1968) p.125.*

١٤- نفسه ، ص ١٤٥ .

١٥- نفسه ، ص ١٣٥ .

١٦- نفسه ، ص ١٤١ .

١٧- نفسه ، ص ١٤٢ .

١٨- *L. Alloway, 'Rauschenberg's Development', in Smithsonian Institute,* ***Robert Rauschenberg*** *(Washington, D.C., 1976) P.3.*

١٩- نفسه ص ٥ .

٢٠- Greenberg, *'After Abstract Expressionism'. P. 26* .

٢١- *M.Crichton,* ***Jasper Johns*** *(London, 1977) p. 40* .

٢٢- *A. Kaprow,* ***Assemblages. Environments and Happenings*** *(New York, 1966) p. 159.*

٢٣- نفسه ، ص ١٦٥ .

٢٤- نفسه ، ص ١٦٩ .

٢٥- ظهرت جماعة "فلاكسوس" فى البداية فى نيويورك عام ١٩٦١ تحت قيادة منظمها "جورج ماكيوناس" وكان صاحب قاعة عرض للأعمال الفنية ، بعد ذلك تحولت "فلاكسوس" إلى عنوان عمل تحته عدد متزايد من الفنانين الأمريكين والأوروبيين فقدموا الحفلات الموسيقية ونشروا العديد من الكتب وخطط العمل . وقد اتسمت هذه الحركة قبل أى شىء بنزعتها الانتقائية وبعدها عن الرسميات ومن ثم ربما كان من الأفضل أن نصف "فلاكسوس" بأنها أسلوب فى العمل يشير إلى حساسية معينة .

٢٦- *The Reuben Gallery,* ***George Brecht : toward Events****, announcement of exhibition (New York, 1959)* .

٢٧- *C. Oldenburg,* ***Store Days*** *(New York, 1967) p. 200* .

٢٨- انظر *M.Kirby,* ***Happenings*** *(New York, 1965).*

٢٩- انظر على سبيل المثال *J.Cage, 'An Interview', **Tulane Drama Review** vol. X, no.2 (1965) pp. 50-72 .*

٣٠- انظر *Fried, 'Art and Objecthood', p. 124.*

٣١- *Fried, 'Art and Objecthood', pp. 123-4 .*

٣٢- انظر على وجه الخصوص *D. M. Levin. 'Postmodernism in Dance : Dance Discourse, Democracy', in H.J. Silverman (ed.), **Postmodernism-Philosophy and the Arts** (London, 1990) .*

إن "ليڤين" يوظف آراء "جرينبرج" و"فريد" ليدلّل على أن العمل الحداثي هو عمل يكشف ويتأمل ويعمل على إزاحة الظروف والعوامل التي انتجت تعريف العمل الفني تحت مجموعة من الظروف التاريخية العارضة . ويمضي "ليڤين" ليقول أن تفكيك العمل الحداثي للأعمال الفنية الحديثة يشتمل في البداية على مرحلة مابعد حداثية أولية لاتلبث أن تفضي إلى ما بعد الحداثية الحقة . ويعرف ليڤين ما بعد الحداثية في الفن بأنها انفصال عن الفن الحديث تلاه تطور تاريخي عام .

٣٣- *Fried, 'Art and Objecthood', p. 123 .*

٣٤- *A. Kaprow, 'Self-Service : a Happening', **Drama Review**, vol. XII, no. 3 (1968) pp. 160-4 , esp. pp. 161-4 .*

٣٥- *R.Kostalanetz, **The Theatre of Mixed Means** (New York, 1968). p. 112 .*

٣٦- *Kaprow, **Assemblages, Environments and Happenings**, p. 193 .*

٣٧- *A.Kaprow, 'Education of the Un-artist, Part Two', **Art News**, vol. LXXI , no. 3 (1972) pp. 34-9, 62, esp. p. 35.*

٣٨- *A.Kaprow and R.Schechner, 'Extensions in Time and Space'. **Drama Review**, vol. XII, no. 2 (1968) pp. 153-9, esp. p. 154 .*

٣٩- نفسه ، ص ١٥٣

٤٠- *Kaprow, 'Self-Service: a Happening', pp. 160-4 .*

٤١- نفسه ، ص ١٦١ .

٤٢- Kaprow and Schechner, 'Extensions in Time *and Space', p. 154.*

٤٣- نفسه .

٤٤- *A.Kaprow, 'The Happenings are Dead : Long Live the Happenings', **Artforum**, vol, IV, no. 7 (1966) pp. 36-9, esp. p. 39 .*

٤٥- نفسه .

٤٦- نشر "جورج برشت" عمله المسمى ثلاثة أحداث مائية في أول

الأمر تحت عنوان *George Brecht's Water Yam (Fluxus : New York, ١٩٦٢).*

ويذكر برشت أن النسخة الأولى كانت ٦٠ بطاقة ثم ازدادات في النسخة الثانية إلى ١٠٥ أو ١١٠ بطاقة. والمصادر الأخرى لأعمال "برشت" تتضمن :

H.Ruhe (ed.), ***Fluxus : the most radical and experimental art movement of the sixties*** *(Amsterdam, 1979); and* ***Film Culture****, vol. 43 (1966).*

٤٧- *H.Martin, 'An Interview with George Brecht by Henry Martin', in H. Martin,* ***An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*** *(Milan, 1978) p. 84.*

٤٨- انظر على سبيل المثال *I. Lebeer, 'An Interview with George Brecht by Irmilene Lebeer', in Martin,* ***An Introduction to George Brecht's Book,*** *p. 87.*

٤٩- من مراسلاتي مع الفنان في ديسمبر ١٩٨٣ .

٥٠- *Martin,* ***An Introduction to George Brecht's Book****. pp. 27-8.*

٥١- *G.Brecht and A.Kaprow, 'Excerpts from a discussion between George Brecht and Allan Kaprow entitled; "Happening and Events", in H. Sohm (ed.),* ***Happenings and Fluxus*** *(Cologne. 1971) pages unnumbered.*

٥٢- *Martin,* ***An Introduction to George Brecht's Book****. p. 10.*

٥٣- *M.Kirby, **Happenings** (New York, 1965) p. 21 .*

٥٤- *Lebeer, 'Interview with George Brecht' .*

٥٥- *A.Kaprow, 'Non-theatrical Performance', **Artforum,** vol. XIV, no. 9 (1976) pp. 45-51. esp. pp. 49-50 .*

٥٦- *Martin, **An Introduction to George Brecht's Book**. pp. 10-11 .*

٥٧- *J.Van der Marck, 'George Brecht: an Art of Multiple Implications', **Art in America**, vol. LXII , no. 4 (1974) pp. 48-57 , esp. p. 51 .*

٥٨- *Martin, An Interview with George Brecht by Henry Martin', pp. 77-8 .*

٥٩- نفسه ، ص ٧٧ .

٦٠- *M.Alocco and B. Vautier, 'A Conversation About* Something Else : an Interview with George Brecht by *Marcel Alocco and Ben Vautier', in Martin , **an Introduction to George Brecht's Book**, pp. 69-70 .*

٦١- *M. Nyman, 'An Interview with George Brecht by Michael Nyman', in Martin , **An Introduction to George Brecht's Book** , p. 120 .*

هوامش الفصل الثالث

١- انظر على وجه الخصوص *T.Shank.* ***American Alternative Theatre*** *(London, 1982). Shank groups Wilson and Kirby together on the grounds that 'form or structure' are 'the predominant content of their work' (p.123). See .* وأيضا *R.Schechner, 'The Decline and Fall of the (American) Avant-garde', in R. Schechner, The End of Humanism (New York, 1982).*

٢- *N.Kaye and M. Kirby , unpublished interview , New York, April 1990.*

٣- *M.Feingold, 'An Interview with Richard Foreman',* ***Theatre****, vol. VII, no. 1 (1975) pp. 5-29, esp. p. 25.*

٤- نفسه ، ص ١٠

٥- *N.Kaye, 'Bouncing Back the Impulse : an Interview with Richard Foreman' ,* ***Performance****. vol. 61 (1990) pp. 31-42. esp. p. 32.*

٦- *S.Brecht,* ***The Theatre of Visions*** *(Frankfurt am Main. 1978) pp. 21-2.*

٧- نفسه ، ص ٢٦ .

٨- نفسه ، ص ٢٨ .

٩- نفسه ، ص ٤٥ .

١٠- *R.Foreman. 'How to Write a play' , in R.Foreman*

, ***Reverberation Machines : The Later Plays and Essays*** *(New York, 1985) p. 222 .*

١١- *M.Kirby, 'Structural Analysis / Structural Theory', .* ***Drama Review****. vol. XX, no. 4 (1976) pp. 51-68. esp. p. 53.*

١٢- *R.Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, in K.Davy (ed.),* ***Richard Foreman : Plays and Manifestos*** *(New York. 1976) p. 69 .*

١٣- *R.Foreman, Pandering to the Masses : A Misrepresentation , in B. Marranca (ed.) ,* ***The Theatre of Images*** *(New York, 1977) pp. 15-36.*

١٤- نفسه ص ٢٦ .

١٥- نفسه ، ص ١٦ .

١٦- نفسه .

١٧- نفسه .

١٨- انظر *K.Davy, 'Review : Foreman's Pandering',* ***Drama Review****, vol. XIX, no. 1 (1975) pp. 116-17, esp. p. 117 .*

١٩- *Marraanca (ed.),* ***The Theatre of Images****, p. 12 .*

٢٠- *R.Foreman, 'How Truth ... Leaps (Stumbles) Across*

*Stage', in Foreman, **Reverberation Machines**, p. 198.*

٢١- *R.Foreman, 'How I Write My (Self: Plays)', **Drama Review**, vol. XXI, no. 4 (1977) pp. 5-24. esp. p. 21.*

٢٢- *Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 76.*

٢٣- *Foreman, 'How I Write My (Self: Plays)', p. 13.*

٢٤- *Foreman, 'How Truth ... Leaps (Stumbles) Across Stage', p. 198.*

٢٥- *R.Foreman, Ontological-Hysteric: Manifesto II, in Davy (ed.), **Richard Foreman : Plays and Manifestos**, p. 137.*

٢٦- نفسه ، ص ١٤٥ .

٢٧- *Foreman, 'How to Write a Play', p. 224.*

٢٨- *إلى جانب مساهماته الهامة فى مجال التجديد فى الرقص (انظر الفصل الخامس) ساهم منهج المصادفة بصورة كبيرة فى أعمال حركة "فلاكسوس" والعديد من عروض الهابننج (أو مسرح الواقعة الحية). وقد وظّف جورج برشت أساليب "كيدج" فى العديد فى أعماله .*

٢٩- *Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 68.*

٣٠- *R.Foreman, '14 Things I Tell Myself', in Foreman, **Reverberation . Machines**, p. 215.*

٣١- *Foreman, 'How Truth ... Leaps (Stumbles) Across Stage', p. 199.*

٣٢- *K.Davy, 'Foreman's Vertical Mobility and Pain (T)', **Drama Review**, vol. XVIII, no. 2 (1974) pp. 26-37, esp. p. 34.*

٣٣- نفسه ، ص ٣٥ .

٣٤- *Kaye, 'Bouncing Back the Impulse' p. 34 .*

٣٥- *Foreman , Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 68*

٣٦- *K. Davy, 'Kate Manheim on Foreman's Rhoda', **Drama Review**. vol. XX, no. 3 (1976) pp. 37-50, esp. p. 43 .*

٣٧- نفسه .

٣٨- نفسه .

٣٩- *Foreman , Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 70 .*

٤٠- *Foreman , Ontological-Hysteric Manifesto II, P. 143.*

٤١- *Kaye, 'Bouncing Back the Impulse' p. 39 .*

٤٢- *Foreman, 'How to Write a Play', p. 229 .*

٤٣- *Kaye and Kirby , unpublished interview .*

٤٤- نفسه .

٤٥- *M.Kirby, **First Signs of Decadence** (Schulenburg, 1986) p. xiii .*

٤٦- نفسه ، ص ٦

٤٧- نفسه ، ص ١٣ .

٤٨- *Kaye and Kirby , unpublished interview .*

٤٩- *M.Kirby, **First Signs of Decadence**, p. x .*

٥٠- نفسه ، ص ٨ .

٥١- *Kaye and Kirby , unpublished interview .*

٥٢- *M.Kirby, **First Signs of Decadence**, p. 19 .*

٥٣- نفسه ، ص ٢٤ .

٥٤- نفسه ، ص ١٥ .

٥٥- نفسه ، ص ٣٠ .

٥٦- نفسه ، ص ٩ .

٥٧- *Kaye and Kirby , unpublished interview .*

٥٨- *M.Kirby, **First Signs of Decadence**, p. 13 .*

٥٩- نفسه ، ص ١٩ .

٦٠- نفسه ، ص ٣٤ .

٦١- نفسه ، ص ٢٣ .

٦٢- *Brecht, **Theatre of Visions**, pp. 54-5 .*

٦٣- نفسه ، ص ٥٥ .

٦٤- *L.Shyer,* ***Robert Wilson and his Collaborators*** *(New York, 1989) p. 6 .*

٦٥- *Brecht,* ***Theatre of Visions****, p. 115 .*

٦٦- *O.Trilling, 'Robert Wilson's Ka Mountain',* ***Drama Review****, vol. XVII, no. 2 (1973) pp. 33-47, esp. p. 44.*

٦٧- *Shyer,* ***Robert Wilson****, p. 7 .*

٦٨- *Brecht,* ***Theatre of Visions****, p. 55 .*

٦٩- *Trilling, 'Robert Wilson's Ka Mountain', p. 44 .*

٧٠- *Shyer,* ***Robert Wilson****, pp. 6- .*

٧١- *Brecht,* ***Theatre of Visions****, p. 55 .*

٧٢- نفسه .

٧٣- نفسه ، ص ٥٦-٥٧

٧٤- نفسه ، ص ٥٨ .

٧٥- نفسه ، ص ٢١٠ .

٧٦- نفسه ، ص ٣٩٠ .

٧٧- نفسه ، ص ١٧٢ .

٧٨- *استخدم ويلسون فى أعماله الأولى فرقة متغيرة من المؤدين غير المدربين ، ووظف خصائص ممثليه المميزة فى بناء كولاجاته باعتبارها عناصر "عثر" عليها فى الحياة . انظر على وجه الخصوص:* *Shyer,* ***Robert Wilson****; and B. Simmer 'Sue*

*Sheehy' , **Drama Review** . vol. XX, no. 1 (1976) pp. 67-74 .*

٧٩- *Brecht, **Theatre of Visions**, p. 420 .*

٨٠- نفسه ، ص ٤١٩ .

٨١- *J. Donker, **President of Paradise : A traveller's account of Robert Wilson's the CIVIL warS'** (Amsterdam, 1985) pp. 23-4 .*

٨٢- خاصة : *the King of Spain in **The King of Spain** (1969) Sigmund Freud in **The Life and Times of Joseph Stalin** (1973), Queen Victoria in **A Letter for Queen Victoria** (1974), **Einstein in Einstein on the Beach** (1976), Thomas **Edison** in Edison (1979) and Abraham Lincoln in the **CIVIL warS** (1984) .*

٨٣- مثلاً : ***A Letter for Queen Victoria** (1974) and **The Golden Windows** (1982) .*

٨٤- *Shyer, **Robert Wilson**, p. 80 .*

٨٥- *Brecht, **Theatre of Visions**, p. 274 .*

٨٦- نفسه ، ص ٢٧٧ .

٨٧- *Shyer, **Robert Wilson,** p. 216 .*

٨٨- *Donker, **President of Paradise**, p. 117 .*

٨٩- *Brecht, **Theatre of Visions**, p. 420 .*

٩٠- نفسه ، ص ٤٢٥ .

٩١- *Foreman, '14 Things I Tell Myself', p. 213 .*

هوامش الفصل الرابع

١- *L. Horst and C. Russell,* ***Modern Dance Forms*** *(San Francisco, 1961) p. 16 .*

٢- انظر على سبيل المثال : *M. B. Siegel, 'Modern Dance at Bennington : Sorting It All Out',* ***Dance Research Journal****, vol, XIX, no. 1 (1987) pp. 3-9 .*

٣- نفسه .

٤- *J. H. Mazo ,* ***Prime Movers*** *(London, 1977) p. 121 .*

٥- نفسه ، ص ١٢٣ .

٦- نفسه ، ص ١٨٤ .

٧- *S. L. Foster,* ***Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*** *(Berkeley, Cal., 1986) p. 150 .*

٨- *Horst and Russell,* ***Modern Dance Forms****, p. 23 .*

٩- نفسه ، ص ٢٤ .

١٠- نفسه ٥ .

١١- انظر : *S.Banes,* ***Democracy's Body : Judson Dance Theater, 1962-1964*** *(Ann Arbor, Mich., 1983) p. 3 .*

١٢- نفسه ، ص ٣ .

١٣- نفسه ، ص ١٨ .

١٤- نفسه .

١٥- *S. Banes,* ***Terpsichore in Sneakers : Post-modern Dance****, 2 nd edn (Middletown, Conn.. 1987) p. xiv .*

١٦- انظر : *J. Hendricks (ed.),* ***Fluxus Etc. ; The Gilbert and Lila Silverman Collection*** *(Bloomfield Hills, Mich., 1981) Part 3 , a chronology of Fluxus performance .*

١٧- انظر : *Banes,* ***Democracy's Body****, pp. 131-2 .*

١٨- *M. Fried, 'Art and Objecthood', in G. Battcock (ed.),* ***Minimal Art : A Critical Anthology*** *(New York, 1968) p. 140.*

١٩- نفسه .

٢٠- *Foster,* ***Reading Dancing****, p. xiv .*

٢١- نفسه ، ص ١٦ .

٢٢- C.Sachs, **World History of the Dance** (New York, *1937) p. 447 .*

٢٣- *J. Martin,* ***Introduction to the Dance*** *(New York, 1939) p. 224 .*

٢٤- نفسه ، ص ٣٢ .

٢٥- *Horst and Russell,* ***Modern Dance Forms****, pp. 13-14 .*

٢٦- نفس ، ص ١٣ .

٢٧- *Foster, **Reading Dancing**, p. xvi .*

٢٨- *S. K. Langer, **Feeling and Form ; A Theory of Art** (London, 1853) p. 23 .*

٢٩- نفسه ، ص ٣٩ .

٣٠- نفسه .

٣١- نفسه ، ص ٣١ .

٣٢- نفسه ، ص ٦٧ .

٣٣- نفسه ، ص ٤٥ .

٣٤- نفسه ، ص ٤٦ .

٣٥- نفسه ، ص ٤٥ .

٣٦- نفسه ، ص ٨٤ .

٣٧- نفسه ، ص ٧١ .

٣٨- نفسه ، ص ٧١-٧٢ .

٣٩- نفسه ، ص ٧٢ .

٤٠- نفسه .

٤١- نفسه ، ص ٧٣ .

٤٢- نفسه ، ص ١٧٨ .

٤٣- نفسه ، ص ١٧٥ .

٤٤- نفسه ، ص ٢٠٥ .

٤٥- نفسه ، ص ١٨٤ .

٤٦- نفسه ، ص ٥٩ .

٤٧- *J. Martin, **The Modern Dance** (New York, 1933) p. 84.*

٤٨- نفسه ، ص ٤ .

٤٩- نفسه ، ص ٦ .

٥٠- نفسه .

٥١- نفسه ، ص ٧-٨ .

٥٢- نفسه ، ص ١٥ .

٥٣- نفسه ، ص ٣١ .

٥٤- نفسه .

٥٥- نفسه ، ص ٣٣ .

٥٦- نفسه ، ص ٣٥ .

٥٧- نفسه ، ص ٩١ .

٥٨- نفسه ، ص ٩٠ .

٥٩- نفسه ، ص ٨٥ .

٦٠- نفسه ، ص ٨٦ .

٦١- نفسه ، ص ٤٧ .

٦٢- *Langer, **Feeling and Form**, p. 175 .*

٦٣- *Horst and Russell, **Modern Dance Forms**, p. 117 .*

٦٤- نفسه ، ص١١٧- ١١٨ .

هوامش الفصل الخامس

١- S. Banes, ***Democracy's Body : Judson Dance Theater, 1962-1964*** *(Ann Arbor, Mich., 1983) p. 1 .*

٢- نفسه ، ص ٢ .

٣- نفسه ، ص ٧ .

٤- نفسه ، ص ٣٩ .

٥- نفسه ، ص ١١ .

٦- نفسه ، ص ٤٤ .

٧- نفسه ، ص ٦٥ .

٨- نفسه ، ص ٥٨ .

٩- *N. Kaye, unpublished interview with John Cage, London, May 1985 .*

١٠- *J. Cage, 'Experimental Music', in J. Cage,* ***Silence : Lectures and Writings*** *(London, 1968) p. 8 .*

١١- *J. Cage, 'Lecture on Nothing', in Cage,* ***Silence****, p. 111.*

١٢- *J.Cage and D. Charles,* ***For the Birds*** *(London, 1981) p. 153 .*

١٣- نفسه ، ص ١٨٠ .

١٤- نفسه ، ص ٢٠١ .

١٥- نفسه ، ص ٥٢ .

١٦- كاى ، حديث غير منشور .

١٧- *J. Cage, 'To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4', in Cage, **Silence**, p. 58 .*

١٨- *Banes, **Democracy's Body**, p. 43 .*

١٩- نفسه ، ص ٤٧ .

٢٠- نفسه .

٢١- نفسه ، ص ٥٩-٦٠

٢٢- نفسه ، ص ٦٠ .

٢٣- نفسه ، ص ٧ .

٢٤- نفسه ، ص ٨ .

٢٥- نفسه ، ص ٨-٩

٢٦- *S. Forti, **Handbook in Motion** (New York, 1978) p. 45.*

٢٧- نفسه ، ص ٤٤ .

٢٨- *R. Morris, 'Notes on Dance', **Tulane Drama Review**, vol. X, no. 2 (1965) pp. 179-86, esp. p. 179 .*

٢٩- *A. Livet (ed.), **Contemporary Dance** (New York, 1978) p. 45 .*

٣٠- كاي ، حديث غير منشور .

٣١- *Banes, **Democracy's Body** , pp. 87 , 90-1 .*

٣٢- نفسه ، ص ٧٨ .

٣٣- نفسه ، ص ٨٦ .

٣٤- *Y. Rainer, **Work, 1961-73** (Nova Scotia and New York, 1974) pp. 67-8 .*

٣٥- نفسه ، ص ٦٦ .

٣٦- نفسه ، ص ٦٧ .

٣٧- نفسه .

٣٨- نفسه ، ص ٦٨ .

٣٩- *Foster, **Reading Dancing,** p. 175 .*

٤٠- نفسه ، ص ١٧٦ .

٤١- *Banes, **Terpsichore in Sneakers,** p. 44 .*

٤٢- *Rainer, **Work,** 1961-73, p. 67.*

٤٣- نفسه .

٤٤- *Banes, **Terpsichore in Sneakers,** p. 61 .*

٤٥- *S. Paxton, score and notes for Satisfyin Lover, in Banes, **Terpsichore in Sneakers,** p. 71 .*

٤٦- *Banes, Democracy's Body , p. 60 .*

٤٧- *L. Childs, 'Lucinda Childs: a Portfolio'*, ***Artforum***, *vol. 11 (1973) pp. 50-7, esp. p. 50.*

٤٨- نفسه .

٤٩- *L.Childs, 'Notes:' 64-74'*, ***Drama Review,*** *vol, XIX, no, 1 (1975) pp. 33-6, esp. p. 33.*

٥٠- نفسه .

٥١- *Childs, 'Lucinda Childs', p. 56.*

٥٢- نفسه ، ص ٥٥ .

٥٣- *Childs, 'Notes: 64-74', p. 34.*

٥٤- نفسه .

٥٥- نفسه ، ص ٣٤-٣٥ .

٥٦- *Livet,* ***Contemporary Dance****, p. 44.*

٥٧- *E. Stefano, 'Moving Structures'* ***Art and Artists****, vol. VII, no. 10 (1974) pp. 16-25, esp. p. 17.*

٥٨- *D. Jowitt,* ***Dance Beat: Selected Views and Reviews*** *(New York, 1977) p. 117.*

٥٩- *T. Brown, 'Three Pieces'*, ***Drama Review****, vol, XIX, no. 1 (1975) pp. 26-32, esp. p. 29.*

٦٠- نفسه .

٦١- نفسه .

٦٢- *Stefano, 'Moving Structures', p. 20.*

٦٣- *R. Morris, 'Some Notes on the Phenomenology of Making', **Artforum**, vol. VIII, no. 6 (1970) pp. 62-4, esp. p. 63.*

٦٤- انظر على سبيل المثال : *M. Compton and D. Sylvester, **Robert Morris** (London, 1977) pp. 114-17.*

٦٥- *Rainer, **Work**, 1961-73, p. 125.*

٦٦- نفسه ، ص ١٣٠ .

٦٧- نفسه ، ص ١٣١ .

هوامش الفصل السادس

١- *T. Wilder, **Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker** (London, 1987) p. 7.*

٢- *W.Coco, 'Review; Route 1 & 9', **Theatre Journal**, vol, XXXIV, no. 2 (1982) pp. 249-52, esp. p. 250.*

٣- *D. Savran, **Breaking the Rules : The Wooster Group** (New York, 1988) p. 15.*

٤- نفسه ، ص ٢١ .

٥- نفسه ، ص ٢٢ .

٦- نفسه ، ص ٣٠ .

٧- نفسه ، ص ١٤ .

٨- *Wilder, **Our Town**, p. 76.*

٩- نفسه .

١٠- نفسه ، ص ١١٠ .

١١- *R. J. Burbank, **Thornton Wilder**, 2 nd edn (New York, 1978) p. 72.*

١٢- نفسه .

١٣- *Wilder, **Our Town**, p. 89.*

١٤- *Savran, **Breaking the Rules**, p. 25.*

١٥- نفسه ، ص ٢٧ .

١٦- Coco, 'Review: Route 1 & 9', p. 251 .

١٧- Savran, **Breaking the Rules** , p. 36.

١٨- نفسه ، ص ٤٣ .

١٩- نفسه ، ص ٥٣ .

٢٠- نفسه ، ص ٣١ .

٢١- نفسه ، ص ٤٤ .

٢٢-وفق ما جاء على لسان "اليزابيث لوكونت" و"رون فوتر" فقد تم تسجيل الشريط قبل البدء فى عرض **طريق ١ و ٩** ، وكان منبعه اهتمام كل منهما بطبيعة الأداء فى الأفلام الإباحية والرغبة فى صنع شىء خـــــاص وربما أيضًا إباحى . انـظـر : Savran, **Breaking the Rules**, pp. 41-5 .

٢٣- L. Champagne , 'Always Starting Anew: Elizabeth LeCompte, **Drama Review**, vol . XXV, no. 3 (1981) pp. 19-28, p. 25 .

٢٤- Savran, **Breaking the Rules**, p. 34 .

٢٥- Champagne , 'Always Starting Anew', p. 25 .

٢٦- انـظـر Savran, **Breaking the Rules**, pp. 26-33 . وأيضًا B. Ostendorf, **Black Literature in White America** (Totowa, N.J., 1982) ch. 3.

٢٧- انظر : Savran, **Breaking the Rules**, p. 10 .

٢٨- *Champagne , 'Always Starting Anew', p. 36.*

٢٩- انظر على سبيل المثال : *D.Savran, 'The Wooster Group, Arthur Miller and The Crucible', **Drama Review**, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 99-100 .*

٣٠- *Savran, **Breaking the Rules**, pp. 53-4 .*

٣١- انظر على سبيل المثال : *E. Fuchs. 'Staging the Obscene Body', **Drama Review**, vol. XXXIII, no. 1 (1989) pp. 33-58.*

٣٢- انظر على وجه الخصوص : *C.Schuler. 'Spectator Response and Comprehension : the Problem of Karen Finley's The Constant State of Desire', **Drama Review**, vol, XXXIV, no . 1 (1990) pp. 152-8 .*

٣٣- نشرت مسرحية **حالة الرغبة الدائمة** في ثلاثة أشكال تعكس التغير الذي طرأ على العمل أثناء العرض . والمناقشة هنا تتناول النسخة الأخيرة المنشورة في كتاب فينلي المعنون :

***Shock Treatment** (San Francisco, 1990)* مع الإستعانة أحيانًا بالنسخة السابقة التي نشرت في دورية :

***Drama Review** , vol. XXXII , no.1 (1988), pp. 139-51.*
وفي هذه النسخة المبكرة يحتوي النص على إرشادات مسرحية . وهناك نسخة أخرى من النص نشرت في كتاب عن العروض الأدائية للنساء عام ١٩٩٠ أنظر : *L. Champagne , **Out from Under Texts by women performance Artists** (New York, 1990) .*

٣٤- *Finley , **Shock Treatment**, p. 3 .*

٣٥- نفسه ، ص ٥ .

٣٦- *Finley, 'The Constant State of Desire', p. 140.*

٣٧- *Finley, **Shock Treatment**, p. 9.*

٣٨- *Finley, 'The Constant State of Desire', p. 142.*

٣٩- *Finley, **Shock Treatment**, p. 9-10.*

٤٠- نفسه ، ص ١٥ .

٤١- نفسه .

٤٢- نفسه ، ص ٢٠-٢١ .

٤٣- *J. Dolan, **The Feminist Spectator as Critic** (Ann Arbor, Mich., 1988) p. 67.*

٤٤- انظر مثلا : *M.Robinson, 'Performance Strategies: Interviews with Ishmael Houston-Jones, John Kelly, Karen Finley, Richard Elovich', **Performing Arts Journal**, vol, X, no. 3 (1987) pp. 31-56.*

٤٥- *R. Schechner, 'Karen Finley: a Constant State of Becoming, **Drama Review**, vol, XXXII, no. 1 (1988) pp. 152-8, esp. p. 155.*

٤٦- *Robinson, 'Performance Strategies' p. 44.*

٤٧- *Y. Rainer, **Work**, 1961-73 (Nova Scotia and New* York, *1974) p. 251.*

٤٨- نفسه .

٤٩- نفسه ، ص٢٥٣ .

٥٠- نفسه ، ص٢٥٧ .

٥١- نفسه ، ص٢٦٣ .

٥٢- *P. Hultpn, 'Fiction , Character and Narration: Yvonne Rainer', **Dartington Theatre Papers**, 2 nd series, no. 7 (Dartington Hall, Devon, 1978) , pp. 5-6 .*

٥٣- *Rainer, **Work** , 1961-73, p. 271 .*

٥٤- *Hultpn, 'Fiction , Character and Narration', p. 12 .*

٥٥- انظر : *N. Kaye, 'Mask, Role and Narrative : an Interview with Joan Jonas', **Performance**, vols 65-6 (1992) pp. 49-60 .*

٥٦- *J. Jonas, **Scripts and Descriptions** (Berkeley, Cal., 1983) p. 99.*

٥٧- نفسه .

٥٨- نفسه ، ص١٠٣ .

٥٩- نفسه ، ص١٠٧ .

٦٠- *Schechner, 'Karen Finley', p. 153 .*

٦١- *A. Aronson, 'The Wooster Group's L.S.D. (... Just the High Points ...)', **Drama Review**, vol. XXIX, no . 2 (1985)*

pp. 65-77, esp. p. 73 .

٦٢- نفسه ، ص ٧١ .

٦٣- *J.F.Lyotard,* ***The Postmodern Condition : A Report on Knowledge*** *(Manchester, 1984) pp. 51-2 .*

مراجع مختارة

من أسلوب مابعد الحداثة إلي الفنون الأدائية :-

Apignanesi, L., (ed.), ***Postmodernism*** *(London, 1989).*

Baudrillard, J., ***Simulations*** *(New York, 1983).*

------, ***The Ecstasy of Communication*** *(New York, 1987).*

------, ***Cool Memories*** *(Paris, 1987).*

------, ***America*** *(London, 1989).*

Benjamin, A., (ea.), ***The Problems of Modernity : Adorno and Benjamin*** *(London, 1989).*

Benjamin, W., ***Illuminations*** *(London, 1968).*

Birringer, J., ***Theatre, Theory, Postmodernism*** *(Bloomington and Indianapolis, 1991).*

Blau, H., ***Blooded Thought*** *(New York, 1982).*

------, ***The Eye of Prey : Subversions of the Postmodern*** *(Bloomington and Indianapolis, 1987).*

------, ***The Audience*** *(Baltimore, Md, 1990).*

Bradbury, M., and McFarlane, J. (eds), ***Modernism : 1890-1930*** *(London, 1976).*

Burgin, V., ***The End of Art Theory : Criticism and Postmodernity*** *(London, 1986).*

Butler, C., ***After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-garde*** *(Oxford, 1980).*

Calinescu, M., ***Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence Kitsch, Postmodernism*** *(London, 1987).*

Calinescu, M., and Fokkema , D. (eds), ***Exploring Postmodernism*** *(Amsterdam and Philadelphia, 1990).*

Carroll, D., ***Paraesthetics : Foucault, Lyotard, Derrida*** *(London, 1987).*

Carroll, N., 'A Select View of Earthlings : Ping Chong', ***Drama Review****, vol, XXVII, no. 1 (1983) pp. 72-81.*

Cheetham, M. A., with Hutcheon, L., ***Remembering Postmodernism : Recent Trends in Canadian Art*** *(Oxford, 1991).*

Connor, S., ***Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary*** *(Oxford, 1989).*

Conrads, U., ***Programmes and Manifestos on 20 th Century Architecture*** *(London, 1970).*

Demastes. W.W., 'Spalding Gray's Swimming to Cambodia

*and the Evolution of an Ironic Presence', **Theatre Journal**, vol, XXXXI, no. 1 (1989) pp. 75-94 .*

*Derrida, J., **Of Grammatology** (London, 1974) .*

*------ , **Writing and Difference** (London, 1978) .*

*Docherty, T., **After Theory : Post-modernism / Post-Marxism** (London, 1990) .*

*Eco. U., **Reflections on 'The Name of the Rose'** (London, 1985) .*

*------ , **Travels in Hyperreality** (London, 1986) .*

*------ , **The Open Work**, 2nd edn (London, 1989) .*

*Featherstone, M. (ed.), **Postmodernism** (London, 1988) .*

*Ferguson, R., Olander, W., Ticker, M., and Fiss, K., **Discourses : Conversations in Postmodern Art and Culture** (New York, 1990) .*

*Fokkema, D. W., and Bertens . J. W. (eds), **Approaching Postmodernism** (Amsterdam and Philadelphia, 1986) .*

*Foster, H. (ed.), **Postmodern Culture** (London , 1983) .*

*Gaggi , S., **Modern-Postmodern : A Study in Twentieth Century Arts and Ideas** (Philadelphia, Penn., 1989) .*

*Goldberg, R., **Performance Art** (London, 1988).*

*Harvey, D., **The Condition of Postmodernity** (London, 1989).*

*Hassan, I., **The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature** (Madison, Wisc., 1982).*

*------, **The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture** (Columbus, Qhio, 1987).*

*Hutcheon, L., **A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction** (London, 1988).*

*------, **The Politics of Postmodernism** (London, 1989).*

*Huyssen, A., **After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism** (Indianapolis, 1986).*

*Jameson, F., **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism** (Durham, 1991).*

*Jencks, C., **What is Post-modernism ?**, 2 nd edn (London, 1987).*

*------, **Post-modernism : The New Classicism in Art and Architecture** (London, 1988).*

*------, **The Language of Postmodern Architecture** (London, 1977).*

Kaib, J., 'Ping Chong: From Lazarus to Anna into Nightlight', ***Theater****, vol, XIV, no. 2 (1983) pp. 68-75 .*

Kaplan, E. A., ***Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*** *(London and New York, 1987) .*

------ , (ed.), ***Postmodernism and Its Discontents : Theories, Practices*** *(London, 1988) .*

Kaye, N., 'Richard Schechner : Theory and Practice of the Indeterminate Theatre', ***New Theatre Quarterly****, vol. v, no. 20 (1989) pp. 348-60 .*

Klinkowitx, J., ***Rosenberg , Barthes, Hassan : Postmodern Habit of Thought*** *(Athens, Ga, 1988) .*

Klotz, H., ***The History of Postmodern Architecture*** *(London, 1988) .*

Krauss, R. E., ***The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*** *(London, 1985) .*

Kroker, A., and Cook, D., ***The Postmodern Scene : Excremental Calture and Hyper-aesthetics****, 2nd edn (London, 1988) .*

Lash, S., ***Sociology of Postmodernism*** *(London, 1990) .*

Lawson, H., ***Reflexivity: The Post-modern Predicament*** *(London, 1985) .*

*Le Corbusier, **Towards a New Architecture** (London, 1927)*

*Lyotard. J. F., **Discours Figure** (Paris. 1971).*

*------ , **The Differend : Phrases in Dispute** (Manchester, 1990) .*

*------ , **The Postmodern Condition : A Report on Knowledge** (Manchester, 1984) .*

*------ , and Thebaud, J.-L., **Just Gaming** (Manchester, 1985)*

*Madan, S., **An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism** (Athens, Ga, 1988) .*

*Milner, A., Thompson, P., and Worth , C., **Postmodern Conditions** (Oxford, 1990) .*

*Newman, C., **The Post-modern Aura** (Evanston, III., 1985)*

*Nicholson, L. J., **Feminismi Postmodernism** (London, 1990) .*

*Norris, C., **What's Wrong with Postmodernism?: Critical Theory and the Ends of Philosophy** (London, 1990) .*

*Papaport, H., ' "Can You Say Hello?" : Laurie Anderson's United States', **Theatre Journal**, vol. XXXVIII, no. 3 (1986) pp. 339-54.*

*Paz. O., **Children of the Mire : Modern Poetry from Romanticism to the Avant-garde** (Cambridgė, Mass., 1974).*

*Perloff, M. (ed.), **Postmodern Genres** (Norman, Okla, 1988)*

*Portoghesi, P., **Postmodern : The Architecture of Postindustrial Society** (New York, 1982).*

*Readings, B., **Introducing Lyotard : Art and Politics** (London, 1991).*

*Sayre, H., **The Object of Performance** (Chicago, 1989).*

*Schechner, R., **The End of Humanism** (New York, 1982).*

*Schleifer, R., **Rhetoric and Death : The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory** (Chicago, 1990).*

*Shapiro, G., **After the Future : Postmodern Times and Places** (New York, 1990).*

*Silverman, H. J. (ed.), **Postmodernism - Philosophy and the Arts** (London, 1990).*

*Tagg, J. (ed.), **The Cultural Politics of Postmodernism** (London, 1990).*

Trachtenberg, S., (ed.), ***The Postmodern Moment : A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*** *(Westport, Conn., 1985).*

Turner, B. S. (ed.), ***Theories of Modernity and Postmodernity*** *(London, 1990).*

Ulmer, G. L., ***Applied Grammatology : Post (e)- Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*** *(Baltimore, md, 1981).*

Vattimo, G., ***The End of Modernity*** *(London, 1988).*

Venturi, R., ***Complexity and Contradiction in Architecture*** *(New York, 1966).*

------, and Scott-Brown, D., ***Learning from Las Vegas, rev. edn*** *(London, 1971).*

Wakefield, N., ***Postmodernism : The Twilight of the Real*** *(London, 1990).*

Wright, E., ***Postmodern Brecht : A Re-presentation*** *(London, 1988).*

* الطابع المسرحي والعمل الحداثي :-

Battcock, G., ***Minimal Art*** *(New York, 1968).*

------, with Berger, R., and Glusberg, J., ***The Art of Performance*** *(New York, 1979).*

------, and Nickas, R. (eds), ***The Art of Performance : A Critical Anthology*** *(New York, 1984).*

Brecht, G., ***Chance Imagery: A Great Bear Pamphlet*** *(New York, 1966).*

------, and Fillou, R., ***Games at the cedilla, or The Cedilla Takes Off*** *(New York, 1967).*

Bronson, A. A., and Gale, P., ***Performance by Artists*** *(Toronto, 1979).*

Burettner, S., ***American Art Theory, 1945- 1970*** *(Ann Arbor, Mich., 1981).*

Cage, J., ***Silence: Lectures and Writings*** *(Middletown, Conn., 1961).*

Calder, J. (ed.), ***New Writers Four*** *(London, 1967).*

Crichton, M., ***Jasper Johns*** *(London, 1977).*

Fluxus, ***1962 Wiesbaden Fluxus 1982*** *(Berlin. 1982).*

*Goldberg, R., **Performance Art** (London, 1979).*

*Greenberg, C., **Art and Culture** (Boston, Mass., 1965).*

*------, 'After Abstract Expressionism'. **Art International**, vol, no. 8 (1962) pp. 26-30.*

*------, 'Modernist Painting', **Art and Literature**, vol. 4 (1965) pp. 193-201.*

*Hansen, A., **A Primer of Happenings and Timel Space Art** (New York, 1965).*

*Hendricks, J. (ed.), **Fluxus Etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection** (Bloomfield Hills, Mich., 1983).*

*Henri, A., **Environments and Happenings** (London,1974).*

*Inga-Pin, L., **Performance, Happenings, Actions, Events, Activities, Installations** (Padua, 1978).*

*Johnson, E. H., **American Artists on Art** (New York, 1982).*
*Kaprow, A., **Assemblages, Environments and Happenings** (New York, 1966).*

*------, **Some Recent Happenings : A Great Bear Pamphlet** (New York, 1966).*

*------, 'The Happenings Are Dead : Long Live the Happenings', **Artforum**, vol. IV, no. 7 (1966) pp. 36-9.*

*------ , **Untitled Essays and Other Works : A Great Bear Pamphlet** (New York , 1967) .*

*------ , 'Self-Service: a Happening', **Drama Review**, vol . XII, no. 3 (1968) pp. 160-4 .*

*------ , 'Education of the Un-artist, Part One', **Art News**, vol. LXIX, no. 10 (1971) pp. 28-31 .*

------ , 'Education of the Un-artist, Part One', Art News, vol. LXXI, no. 3 (1972) pp. 34-9. 62 .

*------ , 'Education of the Un-artist, Part One', **Art in America**, vol. LXII, no. 1 (1974) PP. 85-91 .*

*------ , 'Non-theatrical Performance', **Artforum**, vol. XIV, no. 9 (1976) pp. 45-51 .*

*------ , and R. Schechner, 'Extensions in Time and Space', **Drama Review**, vol. XII , no. 2 (1968) pp. 153-9 .*

*Kostalanetz, R., **The Theatre of Mixed Means** (New York , 1968) .*

*Loeffler, C. E., and Tung, D. (eds), **Performance Anthology: Source Book for a Decade of Californian Performance Art** (San Francisco, 1980) .*

*Martin, H., **An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire** (Milan, 1978) .*

------ , and Brecht, G., ***A Conversation with George Brecht by Henry Martin*** *(Bologne, 1979) .*

Oldenburg, C., ***Injun and Other Histories : A Great Bear Pamphlet*** *(New York , 1966) .*

------ , ***Store Days*** *(New York , 1967) .*

------ , ***Raw Notes*** *(Halifax, Nova Scotia, 1973) .*

Ruhe, H, (ed), ***Fluxus : the most radical and experimental art movement of the sixties*** *(Amsterdam, 1979) .*

Sohm, H, (ed.), ***Happenings and Fluxus*** *(Cologne, 1970) .*

* كيربي ، فورمان ، ويلسون :-

Alenikoff, F., 'Scenario : a Talk with Robert Wilson', ***Dance Scope****, vol. X, no. 1 (1975-61) pp. 11-21 .*

Andriessen, L., and Wilson, R., ***Die Materie: Libretto*** *(Amsterdam, 1989) .*

Aronson, A., 'Wilson's Dollar Value of Man', ***Drama Review****, vol. XIX, no. 3 (1975) pp. 106-10 .*

Baracks, B., Einstein on the Beach', ***Artforum****, vol. XV, no.7 (1977) pp. 30-6 .*

Bigsby, C.W.E., ***A Critical Introduction to Twentieth***

Century American Drama, *vol, 3, Beyond Broadway (Cambridge, 1985).*

Brecht, S., ***The Theatre of Visions : Robert Wilson*** *(Frankfurt am Main, 1978).*

Cage, J., Foreman, R., and Kostalanetz. R., 'Art in the Culture', ***Performing Arts Journal***, *vol. nos 1 & 2 (1979) pp. 70-84.*

Carroll, N., 'The Mystery Plays of Michael Kirby', ***Drama Review***, *vol. XXIII, no. 3 (1979) pp. 103-12.*

Davy, K., 'Foreman's Vertical Mobility and PAIN(T)', ***Drama Review***, *vol, XVIII, no. 2 (1974) pp. 26-37.*

------, 'Review: Foreman's Pandering', ***Drama Review***, *vol. XIX, no. 1 (1975) pp. 116-17.*

------, 'Kate Manheim as Foreman's Rhoda', ***Drama Review***, *vol. XX, no. 3 (1976) pp. 37-50.*

------, ***Richard Foreman and the Ontological-Hysteric Theatre*** *(Ann Arbor, Mich., 1981).*

------, (ed.), ***Richard Foreman : Plays and Manifestos*** *(New York, 1976).*

Deak, F., 'Robert Wilson', ***Drama Review***, *vol, XVIII, no. 2 (1974) pp. 67-80.*

Donker, J., ***The President of Paradise : A Traveller's Account of Robert Wilson's 'the CIVIL warS'*** *(Amsterdam, 1985).*

Feingold, M., 'An Interview with Richard Foreman', ***Theatre****, vol, VII, no. 1 (1975) pp. 5-29.*

Flakes, S., 'Robert Wilson's Einstein on the Beach', ***Drama Review****, vol. XX, no. 4 (1976) pp. 69-82.*

Foreman, R., 'Vertical Mobility', ***Drama Review****, vol. XVIII, no. 2 (1974) pp. 38-47.*

------, 'How I Write My (Self: Plays)', ***Drama Review****, vol, XXI, no. 4 (1977) pp. 5-24.*

------, 'Hotel for Criminals', ***Theater****, vol. VII, no. 1 (1975) pp. 30-55.*

------, 'The American Imagination', ***Performing Arts Journal****, vol, IV, nos 1 & 2 (1979) pp. 177-99.*

------, ***Reverberation Machines : The Later Plays and Essays*** *(New York, 1985).*

------, 'Film is Ego : Radio is God', ***Drama Review****, vol. xxxi, no. 4 (1987) pp. 149-76.*

Glass, P., 'Notes : Einstein on the Beach', ***Performing Arts Journal****, vol. II, no. 3 (1978) pp. 63-70.*

*Kaye, N., 'Bouncing Back the Impulse: an Interview With Richard Foreman', **Performance,** vol. 61 (1990) pp. 31-42 .*

*Kirby, M., On Acting and Not Acting', **Drama Review**, vol, XVI, no. 1 (1972) pp. 3-15 .*

*------ , 'Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre', **Drama Review**, vol, XVII, no. 2 (1973) pp. 5-32.*

*------ , 'Manifesto of Structuralism', **Drama Teview**, vol, XIX, no. 4 (1975) pp. 82-3 .*

*------ , 'Structural Analysis / Structural Theory', **Drama Review**, vol, XX, no. 4 (1976) pp. 51-68 .*

*------ , **Photoanalysis : A Structuralist Play** (Seoul, 1978).*

*------ , **First Signs of Decadence** (Schulenburg, 1986) .*

*------ , **A Formalist Theatre** (Philadelphia, 1987) .*

*Langton, B., 'Journey to Ka Mountain', **Drama Review**, vol, XVII, no. 2 (1973) pp. 48-57 .*

*Marranca, B., **Theatrewritings** (New York, 1984) .*

*------ (ed.), **The Theatre of Images** (New York, 1977) .*

*Nodel, A., and De Bretteville, S. L. (eds), **Robert Wilson's CIVIL warS' : Drawings, Models and Documentation*** (Los *Angeles, 1984) .*

Monk, E., 'Film is Ego : Radio is God, Richard Foreman and the Arts of Control', ***Drama Review****, vol, XXXI, no. 4 (1987) pp. 143-8 .*

Nahston, E., 'With Foreman on Broadway', ***Drama Review,*** *vol, no. 3 (1976) pp. 83-100 .*

Quadri, F., 'Robert Wilson: It's About Time', ***Artforum,*** *vol, XXIII , no. 2 (1984) pp. 76-82 .*

Rouse, J., 'Robert Wilson, Texts and History: CIVIL warS, ***German Part Theater****, vol, XVI, no. 1 (1984) pp. 68-74 .*

Savran, D., ***In Their Own Words : Contemporary American Playwrights*** *(New York, 1988) .*

Scarpetta, G., 'Richard Foreman's Scenography : Examples of his Work in France', ***Drama Review****, vol, XXVIII, no. 2 (1984) pp. 23-31 .*

Schechner, R., 'Richard Foreman on Richard Foreman', ***Drama Review****, vol, XXXI, no. 4 (1987) pp. 125-35 .*

Shank, T., ***American Alternative Theatre*** *(London, 1982)*

Shyer, L., ***Robert Wilson and His Collaborators*** *(New York, 1989) .*

Simmer,B., 'Robert Wilson and Therapy', ***Drama Review****, vol, XX, no. 1 (1976) pp. 99-110 .*

------ , 'Sue Sheehy', ***Drama Review****, vol, XX, no. 3 (1976) pp. 67-74 .*

Trilling, O., 'Robert Wilson's Ka Mountain', ***Drama Review****, vol, XVII, no. 2 (1973) pp. 33-47 .*

Wilson, R., 'I Thought I was Hallucinating ... ', ***Drama Review****, vol, XXI, no. 4 (1977) pp. 75-8 .*

------ , 'I Was Sitting on my Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating', ***Performing Arts Journal****, vol, IV, nos 1 & 2 (1979) pp. 200-18 .*

------ , ***Robert Wilson: From a Theatre of Images*** *(Cincinatti, Ohio, 1980) .*

------ , ***The Golden Windows : A Play in Three Parts*** *(Munuch, 1982) .*

------ , and Knowles, C., 'The Dollar Value of Man', ***Theater****, vol, IX, no. 2 (1978) pp. 91-109 .*

*** الرقص :-**

*Alter, J. B., 'A Critical Analysis of Susanne K. Langer's Dance Theory', **Dance Research Annual**, vol, XVI (1987) pp. 110-19 .*

*Banes, S., **Democracy's Body : Judson Dance Theater, 1962-1964** (Ann Arbor, Mich., 1983) .*

*------ , **Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance** , 2 nd edn (Middletown, Conn., 1987) .*

*------ , 'Vital Signs: Steve Paxton's Flat in Perspective', **Dance Research Annual**, vol, XVI (1987) pp. 120-34 .*

*Beardsley, M. C., 'What is Going on in Dance?', **Dance Research Journal**, vol, XV, no. 1 (1982) pp. 31-6 .*

*Brown, T., 'Three Pieces', **Drama Review**, vol , XIX, no. 1 (1975) pp. 26-33 .*

*------ , 'All of the Perspn's Person Arriving', **Drama Review**, vol, XXX, no. 1 (1986) pp. 149-70 .*

*Brown, T., Brunel, L., Mangolte, B., and Delahaye, G., **L'atelier des chorégraphes Trisha Brown** (Paris, 1987) .*

*Carrol, N., and Banes, S., 'Working and Dancing a Response to Monroe C. Beardley's What is Going on in Dance ?', **Dance Research Journal**, vol, XV, no. 1 (1982) pp. 37-41 .*

*Childs, L., 'Notes' 64-74', **Drama Review**, vol, XIX, no. 1 (1975) pp. 33-6 .*

*------ , 'Lucinda Childs : a Portfolio', **Artforum**, vol. 11 (1973) pp. 50-7 .*

*Chin, D., 'Talking with Lucinda Childs', **Dance Scope**, vol, XIII, nos 2 & 3 (1979) pp. 70-81 .*

*Croce, A., **Afterimages: Notes on Choreography** (New York, 1968) .*

*------ , **The Dancer and the Dance** (London, 1985).*

*Fancher G., and Myers, G., **Philosophical Essays on Dance** (New York, 1981) .*

*Forti, S., **Handbook in Motion** (Nova Scotia and New York, 1974) .*

*Foster, S., 'The Signifying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance', **Theatre Journal**, vol, XXXVII, no. 1 (1985) pp. 44-64 .*

*------ , **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance** (Berkeley, Cal., 1986) .*

*Goldberg, R., 'Space as Praxis', **Studio International**, vol. 977 (1975) pp. 130-5 .*

------ , *'Performance: the Art of Notation'*, ***Studio International***, *vol. 982 (1976) pp. 54-8 .*

Gordon, D., 'It's About Time', ***Drama Review***, *vol, XIX, no. 1 (1975) pp. 43-52.*

Goldwater, L., ***Primitivism in Modern Art*** *(London, 1986)*

Graham, M., ***The Notebooks of Martha Graham*** *(New York, 1973) .*

Grand Union, 'The Grand Union', ***Dance Scope***, *vol. VII, no. 2 (1973) pp. 28-32 .*

Hay, D., 'Dance Talks', ***Dance Scope***, *vol. XII, no 1 (1977-8) pp. 18-22 .*

Hecht, R., 'Reflections on the Career of Yvonne Rainer and the Value of Minimal Dance', ***Dance Scope***, *vol. VIII, no. 1 (1973-4) pp. 12-25 .*

Horst, L., ***Pre-classic Dance Forms*** *(New York, 1968) .*

------ , *and Russell, C.,* ***Modern Dance Forms*** *(San Francisco, 1961) .*

Humphrey, D., ***The Art of Making Dance*** *(New York and Toronto, 1959) .*

Johnston, J., ***Marmalade Me*** *(New York, 1971) .*

*Sheets-Johnstone, M., 'On the Nature of Theories of Dance', **CORD Dance Research Annual**, vol. X (1979) pp. 3-29 .*

*Kaprilian, M. H., 'What Makes Art Art?', **Dance Research Journal**, vol. XIX, no. 1 (1974-5) pp. 10-12 .*

*Kirby, M., **The Art of Time** (New York, 1969) .*

*------ , 'The New Dance: an Introduction', **Drama Review**, vol. XVI, no . 3 (1972) pp. 115-16 .*

*Langer, S. K., **Feeling and Form : A Theory of Art** (London, 1953) .*

*Livet, A., **Contemporary Dance** (New York, 1978) .*

*Lorber, R., 'The Problem with the Grand Union', **Dance Scope**, vol. VIII, no. 2 (1973) pp. 33-4 .*

*Manning, S., 'Modernist Dogma and "Post-modern" Rhetoric: a Response to Sally Banes' Terpsichore in Sneakers', **Drama Review**, vol. XXXIV, no. 4 (1988) pp. 32-9 .*

*Martin, J., **The Modern Dance** (New York, 1933) .*

*------ , **Introduction to the Dance** (New York, 1939) .*

*Mazo, J. H., **Prime Movers** (London, 1977) .*

*McDonagh, D., **The Rise and Fall and Rise of Modern Dance** (New York, 1970).*

*Michelson, A., 'Yvonne Rainer, Part 1 : The Dancer and the Dance', **Artforum**, vol. XII, no. 5 (1974) pp. 57-63.*

*Morris, R., 'Notes on Dance', **Tulane Drama Review**, vol. X, no. 2 (1965) pp. 179-86.*

*Nadel, M. H. and Miller, C.N., **The Dance Experience: Readings in Dance Appreciation** (New York, 1978).*

*Paxton, S., 'The Grand Union', **Drama Review**, vol. XVI, no. 3 (1972) pp. 128-34.*

*Percival, L., **Experimental Dance** (London, 1971).*

*Rainer, Y., 'Yvonne Rainer Interviews Anne Halprin', **Drama Review**, vol. X, no. 2 (1965) pp. 142-67.*

*------, **Work, 1961-73** (Nova Scotia and New York, 1974).*

*------, with Hulton, P., and Fulkerson, M., Dartington **Theatre Papers**, series 2, Number 7 : Yvonne Rainer (Dartington Hall, Devon, 1978).*

*Sachsm C., **World History of the Dance** (New York, 1937)*

*Segal, M., 'Yvonne Rainer : Holding a Mirror to Experience', **Studio International**, vol. 982 (1976) pp. 41-3*

Schmit, S., 'Off Broadway : Three Chances at Judson', ***Village Voice****, 8 March 1962 .*

Siegel, M. B., 'Modern Dance Before Bennington: Sorting It All Out', ***Dance Research Journal****, vol. XIX, no. 1 (1987) pp. 3-9 .*

Smith, K., 'David Gordon's The Matter', ***Drama Review****, vol, XIX, no. 1 (1972) pp. 117-27 .*

Sommer, S. R., 'Equipment Dance: Trisha Brown', ***Drama Review****, vol. XIX, no. 1 (1972) pp. 135-41 .*

------ , 'Trisha Brown: Making Dances', ***Dance Scope****, vol. XI, no. 2 (1977) pp. 7-18 .*

Stefano, E., 'Moving Structures', ***Art and Artists****, vol. VIII, no. 10 (1974) pp. 16-25 .*

Steinman, L., ***The Knowing Body : Elements of Contemporary Performance*** *(Boston, Mass., 1986) .*

Sulzman, M., 'Choice / Form in Trisha Brown'sLocus: a View from Inside the Cube ', ***Dance Chronicle****, vol. II. no. 2 (1978) pp. 117-30 .*

فن الحكي والرواية :-

Aronson, A., 'Sakannet Point'. ***Drama Review****, vol. XIX, no. 4 (1975) pp. 27-35 .*

------ , 'The Wooster Group's L. S. D (... Just : he High Pounts ..), ***Drama Review****, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 65-77 .*

Auslander, P., 'Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre', ***The atre Journal****, vol. XXXIX , no. 1 (1987) pp. 20-34 .*

------ , 'Task and Vision : Willem Datoe in L. S. D.', ***Drama Review****, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 94-8 .*

Bierman, J., 'Three Places in Rhode Island', ***Drama Review****, vol. XXXIII, no. 1 (1989) pp. 13-30 .*

Borden, L., 'Trisha Brown and Yvonne Rainer' , ***Artforum,*** *vol. XI, no . 10 (1973) pp. 79-82 .*

Bos, S., 'Interview with Joan Jonas', ***De Appel Bulletin****, vol. 1 (1985) .*

Burbank, R. J., ***Thornton Wilder****, 2 nd edn (New York, 1978) .*

Carr, C., 'Karen Finley', ***Artforum****, vol. XXVII, no. 3 (1988) pp. 148 .*

*Champagne, L., 'Always Starting Anew : Elizabeth LeCompte', **Drama Review**. vol. XXV, no. 3 (1981) pp. 19-28 .*

*------ , **Out From Under : Texts by Women Performance Artists** (New York, 1990) .*

*Christie, L., 'Lives of Performers', **Monthly Film Bulletin**, vol. XXXX, no. 520 (1977) pp. 101 .*

*Coco, W., 'Review: Route 1 & 9'. **Theatre Journal**, vol. XXXIV, no. 2 (1982) pp. 249-52 .*

*------ , and Gunawarda, A. J., 'Responses to India: an Interview with Yvonne Rainer', **Drama Review**, vol. XV, no. 3 (1971) pp. 139-42 .*

*Coe, R., 'Four Performance Artists', **Theater**, vol. XII, no. 2 (1982) pp. 76-85 .*

*Dimmick, K., 'Who's Afraid of LSD?' **Theater**, vol. XVI, no. 2 (1985) pp. 92-6 .*

*Dolan J., **The Feminist Spectator as Critic** (Ann Arbor Mich., 1988) .*

*Erickson, J., 'Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance: the Wooster Group, Holly Hughes and Karen Finley', **Theatre Journal**, vol. XLII, no. 2 (1990) pp. 225-36 .*

*Finley, K., **Shock Treatment** (San Francisco, 1990).*

*------, 'The Constant State of Desire', **Drama Review**, vol. XXXII, no. 1 (1988) pp. 139-51.*

*Forte, J., 'Woman's Performance Art : Feminism and Postmodernism', **Theatre Journal**, vol. XXXX, no. 2 (1988) pp. 217-36.*

*Fuchs, E., 'Performance Notes: North Atlantic and L. S. D.', **Performing Arts Journal**, vol. VIII, no. 2 (1984) pp. 51-5.*

*------, 'Staging the Obscene Body', **Drama Review**, vol. XXXIII, no.1 (1989) pp. 33-58.*

*Gray, S., 'About Three Places in Rhode Island', **Drama Review**, vol. XXXIII, no. 1 (1989) pp. 31-42.*

*------, and LeCompte, E., 'The Making of a Trilogy', **Performing Arts Journal**, vol. III, no. 2 (1978) pp. 81-91.*

*------, 'Rumstick Road', **Performing Arts Journal**, vol. III, no. 2 (1978) pp. 92-115.*

*Hart, L., 'Motherhood Accordingto Finley : The Theory of Total Blame', **Drama Review**, vol. XXXVI, no. 1 (1992) pp. 124-34.*

*Howell, J., 'The Constant Stage of Desire', **Artforum**, vol. XXV, no. 7 (1987) pp. 130-11.*

Hulton, P., 'Fiction, Character and Narrative: Yvonne Rainer' (interview), ***Dartington Theatre Papers****, 2 nd series, no. 7 (Dartington Hall, Devon, 1978).*

Jonas, J., 'Seven Years', ***Drama Review****, vol. XIX, no. 1 (1975) pp. 13-17.*

------, ***Joan Jonas' Stage Sets*** *(Philadelphia, 1976).*

------, ***Scripts and Descriptions. 1968-1982*** *(Berekeley, Cal., 1983).*

------, and White, R., 'Interview with Joan Jonas', ***View****, vol. II, no. 1 (1979) whole issue.*

Jong, C. de, 'Organic Honey's Visual Telepathy', ***Drama Review****, vol. XVI, no. 2 (1972) pp. 63-5.*

Kaye, N., 'Mask, Role and Narrative: an Interview with Jonas', ***Performance****, vols 65-6 (1992) pp. 49-60.*

King, B., ***Contemporary American Theatre*** *(London, 1991).*

Koch, S., 'Performance: a Conversation', ***Artforum****, vol. XI, no. 4 (1972) pp. 53-8.*

LeCompte, E., 'The Wooster Group Dances', ***Drama Review****, vol. XXXIX, no. 2 (1985) pp. 78-93.*

*Michelson, A., 'Yvonne Rainer, Part 2 : Lives of Performers', **Artforum**, vol. XII, no. 6 (1974) pp. 30-5 .*

*Nadotti, M., 'Karen Finley's Poison Meatloaf', **Artforum**, vol. XXXVII, no. 7 (1989) pp. 113-16 .*

*Rainer, Y., **The Films of Yvonne Rainer** (Indianapolis, 1989) .*

------ , Work, 1961-73 (Nova Scotia, 1974) .

*Riering, J., 'Joan Jonas: Delay Delay', **Drama Review**, vol. XVI, no. 3 (1972) pp. 142-51.*

*Robinson, M., 'Performance Strategies: Interviews with Ishmael Huston-Joanes, John Kelly, Karen Finley, Richard Elovich', **Performing Arts Journal**, vol. X, no. 3 (1987) pp. 31-56 .*

*Savran, D., 'The Wooster Group Arthur Miller and The Crucible', **Drama Review**, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 99-109 .*

*------ , **The Wooster Group, 1975-1985 : Breaking the Rules** (New York, 1988) .*

*Schechner, R., 'Karen Finley : a Constant State of Becoming', **Drama Review**, vol. XXXII, no. 1 (1988) pp. 152-8 .*

Schuler, C., 'Spectator Response and Comprehension: the Problem of Karen Finley's Constant State of Desire', ***Drama Review****, vol. XXXIV, no. 1 (1990) pp. 131-45 .*

Stofflet, M., 'Joan Jonas and Cultural Biography', ***Artweek****, 7 June 1980, p. 5 .*

------ , 'Jonas' Futurism', ***Artweek****, 6 July 1980 p. 5 .*

Welling, J., 'Joan Jonas Performance', ***Artweek****, 12 April 1975, p. 4 .*

Wohl, D., 'The Wooster Group's North Atlantic', ***Theatre Journal****, vol. XXXVI, no. 3 (1984) pp. 413-15 .*

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٧١٨/١٩٩٩

I.S.B.N 977 - 01 - 6041 - 5